موسيقى الشعر العربى

قضايا ومشكلات

دكتور
مدحت الجيار
أستاذ النقد الأدبى
كلية الآداب - جامعة الزقازيق

R
رشيد للنشر والتوزيع

موسيقى الشعر العربى

قضايا ومشكلات

المحتـويـــات

مقدمة الطبعة الثانية

حول طبيعة هذه الدراسة

(١)

موسيقى الشعر العربى، قضايا ومشكلات. أحد المحاولات التى تدرس، موسيقى الشعر العربى من زاوية القضايا والمشكلات التى تواجه الباحث ، وهو يتتبع تاريخ هذا العنصر الجوهرى فى تشكيل النص الشعرى: " ويكمن وراء هذا العنوان، تاريخ طويل للشعر العربى الممتد رسمياً - بلغتنا هذه - منذ العصر الجاهلى إلى الآن ، وإلى أن تحدث تطورات أخرى فى لغتنا العربية. بينما يمتد التاريخ نفسه إلى آلاف السنين فى عمق التاريخ العربى. ويدعو " البعد التاريخى " إلى ضرورة التعرض لنشأة موسيقى شعرنا العربى من حيث النشأة والتشكيل. وهو مايكون موضوعات دراسة الباب الأول من هذا الكتاب. ويصل هذا بموسيقى الشعر إلى نهاية رحلة التكوين الأولى، مما يمهد للباب الثانى الخاص بدراسة بنية عروض الخليل بن أحمد الذى شكل نظريته اللغوية العروضية على هذه المرحلة الأولى من التكوين الموسيقى واللغوى للنص الشعرى العربى مع بدايات تكوين نظرية أدبية عربية تؤكد الشكل الشعرى الموروث.

مهد البابان : الأول ، والثانى ، للباب الثالث ليدرس قضايا ومشكلات بل
[illegible] ين الصوت العربى فى جدلية النوع الأدبى النثرى والشعرى على السواء.
[illegible] وضح الطاقات والكيفيات الكامنة فى الصوت العربى قبل أن يتشكل فى علاقات المقطع والكلمة والجملة ، وبعدها. وكما كان البابان الأولان يدرسان النشأة والتشكيل وبنية العروض من خلال علاقتها بالشعرية العربية. بدأ البابان الثالث والرابع فى دراسة قضايا ومشكلات جديدة، كان لابد أن تؤسس على فهم لطبيعة الصوت العربى وعلاقاته بعناصر تشكيل النص الشعرى. فكان – لذلك – الباب الثالث تمهيداً مهماً لدراسة موسيقى الشعر العربى ومشكلات التجديد والتحديث فى العصر الحديث، ليستكمل هذا الباب دراسة عناصر وروافد التجديد فى المرحلة القديمة التى تبدأ من الجاهلية إلى نهاية العصر العباسى. إذ يستأنف الباب الرابع دراسة مشكلات التحديث فى النص الشعرى العربى الحديث. لأنها الفتره الثانية في تجديد وتطوير النص الشعرى العربى. ولم يهمل البحث الحديث عن المرحلة الوسطى بين العصر العباسى (٦٥٦ هـ) وبدايات العصر الحديث. إذ رصد البحث المرحلة الشعبية التى طورت النص حسب ظروف العصرين المملوكى والعثمانى. ونفهم من خلال دراسة مشكلات وقضايا المرحلتين الأولى والثانية فى تشكيل موسيقى النص الشعرى العربى. علاقة هذا التطور، بتطور الحضارة والمجتمع والإنسان. فنتاج الإنسان العربى هو نتاج بنية أم ساعدت أو عرقلت التطور وما ينتج عنه من تجديد أو تحديث أو ردة.

وقد اضطر البحث إلى تبنى منهج مزدوج فى تتبع قضايا ومشكلات موسيقى

الشعر العربى. فمن ناحية أولى : كان يحاول تفهم التطور التاريخى لهذا العنصر لجوهرى منذ نشأته حتى الآن. ومن ناحية ثانية كان لابد من تفهم الكيفية الجمالية والفنية واللغوية لموسيقى الشعر العربى، عبر هذا التاريخ الطويل للنص الشعرى العربى. وحاول البحث - بقدر الإمكان - النظر إلى هذين الناحيتين من خلال التطور الذاتى للنص ولدراسة النص مع ملاحظة تأثير العوامل الموضوعية الخارجية عن النص عليه. كما حرص البحث على وضع النص الشعرى فى سياقه اللغوى حيث اللغة وعلاقاتها هى مكوناته. فالنص علاقات لابد أن تتعرض لقضايا متداخلة مع مكونات أخرى للنص، تضئ فهم موسيقاه.

(2)

لهذا صدّر البحث بتصدير طويل ومهم فى تحديد منطلقات هذه الدراسة من حيث اختيار المصطلحات والمفاضلة بينها، للوصول إلى السياقات التى اخترنا بسببها - عنوان هذا البحث والمخالف لبعض عناوين أبحاث أخرى تفضل مصطلح (الإيقاع) مثلاً بدل (موسيقى). ولكن البحث سيستخدم مصطلح الإيقاع فى سياقات تتطلبه خاصة السياقات الصوتية التى تتسم بالتوازى مع موسيقى الشعر. وهذا ما جعل التصدير يقارن بين مصطلح الإيقاع فى لغتنا وفى لغة أخرى لبيان علاقة ذلك بالغناء العربى عبر الموسيقى المجردة والموسيقى الشعرية.

أما الباب الأول، فقد انقسم كغيره من أبواب هذا البحث إلى ثلاثة فصول درس الفصل الأول : الإطار العام الذى تتحرك فيه القوانين المتحكمة فى

تطور النص الشعرى [illegible] والروافد والعوامل التى ساعدت على تغييره على مر العصور. ثم جاء الفصل الثانى لدراسة القوانين الصوتية ، وعلاقتها بجهازى الإسماع والاستماع. وتعرض لقوانين الصوت والصرف والموسيقى. وجهازى الإسماع والاستماع، وشكل القصيدة ، ودوافع الحاجة إليها. ثم جاء الفصل الثالث : ليدرس موسيقى الشعر العربى وتشكيل النص الشعرى وتعرض لدور السجع والصيغة والتفعيلة فى بنية : الرجز و التربض والغناء العربى. وكان طبيعياً أن يتعرض الفصل الثالث - أيضاً - لعمود الشعر العربى ثم لمذهب البديع المنقلب عليه فى تشكيل النص الشعرى العربى منذ ظهر مذهب البديع وسوف يكتمل هذا الفصل عند دراسة البديع الصوتى فى الباب الثالث لأنه يعالج كيفية مختلفة للبديع. وختم الفصل الثالث بأثر التجديدات والتحولات والترجمة فى تشكيل النص الشعرى.

ويترتب الباب الثانى على الباب الأول : فيدرس بنية عروض الخليل والشعرية العربية. ندرس فى الفصل الأول من الباب الثانى : الوزن والقافية فى النوع الشعرى. ثم درس الفصل الثانى بنية عروض الخليل معتمداً على تأسيس الدراسة فى الفصل الأول. لذا تعرض لبنية عروض الخليل فى علاقتها بشعرية النص. وكان من الطبيعى والضرورى أن يختتم هذا الباب ، بل هذه المرحلة من الدراسة - داخل هذا البحث - لدراسة عروض الخليل لدى الباحثين العرب فى الغالب ، والتركيز على أصحاب النظر العربى الذى يرصد النمو الخاص للغة وللموسيقى الشعرية العربية.

وقد تميزت الدراسة فى البابين الأولين بدراسة تطورية يغلب عليها الطابع النظرى. لأنها تمثل مرحلة من البحث. ولذا تميز البابان الأخيران بالنظر الفنى والجمالى واللغوى حتى تظهر الخصائص المميزة للغتنا ولشعرنا ولموسيقى شعرنا. لأن التعرف على الصوت العربى، وجدلية النثرى والشعرى، تبين طبيعة التطور إلى شعر التفعيلة والشعر الحر (وقصيدة النثر).

فبدأ الفصل الأول من الباب الثالث بدراسة الصوت الأبجدى العربى وخصائصه ، ووظيفته. وقد اعتمد البحث فى هذا الفصل على نتائج دراسة دقيقة للصوت العربى عبر (الكمبيوتر) درس فيه صاحبه (على حلمى موسى (أصوات العربية فى القرآن الكريم ولسان العرب وتاج العروس. واستخرج لنا – فى جداول واضحة – تردد حروف الجذور الثلاثية ثم تتابعها من خلال علاقتها ببقية حروف الأبجدية. الأمر الذى ساعد فى تفهم طبيعة الصوت العربى وعلاقات أصواته فيما بينها. مما يفسر قوانين الصرف ، والبديع الصوتى ، وشروط الفصاحة ، وأصول التركيب الصوتى فى اللغة بعامة، وموسيقى الشعر بخاصة. وقد زود البحث نفسه بالجداول الدالة على هذه الخلاصات الصوتية. لأنها توضح بجلاء ، جدلية الصوت العربى بين النثر والشعر.

ويلى ذلك علاقة الأصوات فى المقطع والكلمة والإيقاع، وهنا، ينتهى الفصل الأول. لننتقل إلى دراسة خصائص الفصاحة، والبديع الصوتى كعناصر فى تكوين موسيقى الشعر العربى. وهو ماترتب على نتائج الفصل الأول. ثم

تتسع الدائرة فى الفصل الثالث لتدرس التركيب اللغوى وعلاقته بموسيقى الشعر وتكوين الصورة الشعرية. وقد مهّد هذا الباب - بالقطع - للباب الرابع، فقد أعطاه مادة تركيب النص الشعرى، وأوضح له مسبار لمعرفة الإغذاء المتبادل بين النثر والشعر عبر عصور اللغة العربية.

ويدرس الباب الرابع : موسيقى الشعر العربى ومشكلة التحديث . فمهد له الفصل الأول بدراسة قضية ومشكلة التحديث فى المجتمع وفى النص الشعرى. وناقش هذا الفصل مجهود الباحث (منى موريه) من خلال كتابه المهم " الشعر العربى الحديث (١٨٠٠ - ١٩٧٠) ". وكانت فرصة سانحة فى هذا الفصل لمناقشة التطور الشعبى للنص الشعرى، والتطور الذاتى والمتأثر بالغرب فى الوقت نفسه. وقد مهد هذا الفصل لدراسة التجديدات العربية فى شكل شعر التفعيلة والشعر الحر.

لذا، يدرس الفصل الثانى الشعرية العربية وعلاقتها بشعر التفعيلة والشعر الحر. وأشار هذا الفصل لقضية بداية هذين النوعين فى النص الشعرى من الناحية التاريخية والفنية.

وختم هذا الباب والكتاب كله بالفصل الثالث : الذى يدرس : قضية " النثر يغنى الشعر ". والإشارة إلى بعض الإتهامات الخاصة بقصيدة النثر ودارسيها. وهنا يكتمل الافتراض الأول الذى قام عليه هذا الكتاب. أعنى التعرف على قضايا ومشكلات موسيقى الشعر العربى من النواحى : التاريخية واللغوية والفنية والجمالية.

وبعد...

فهذه محاولة لدراسة موسيقى الشعر العربى من زاوية القضايا المشكلات. أرجو أن تقدم إثارة للإهتمام بالشعر العربى من هذه الزاوية. وأملى أن تتبع

هذه المحاولة بمحاولات أخرى تغطى النشاط المتجدد والمستمر للشعرية العربية المعاصرة. وأسأل الله التوفيق.

د. مدحت الجيار

يناير ١٩٩٤

تصــدير

موسيقى الشعر العربى، مقياس مهم لتطور النص الشعرى العربى. ولقضايا موسيقى الشعر العربى، قديمة ، ومتغيرة، ينتج عنها مشكلات بين المدارس، والاتجاهات والأجيال. ولكن القوانين (الموسيقية) الشعرية، قوانين لغوية فى الأساس، ففى اللغة : موسيقى الصرف الثابتة : الخاصة بتصريف الأسماء والأفعال والأوزان، وفى اللغة موسيقى الحروف ومقاييس تصويتها أو نطقها. ويجمع الميزان الشعرى كل هذه الخصائص دفعة واحدة، لأن موسيقى الشعر، عملية معقدة ، تتحمل فيها موسيقى النص مسئولية توصيل كل شئ عند تركيب العبارة أو الجملة.

لذا تتداخل – فى موسيقى الشعر – قوانين اللغة والصرف والتركيب الصوتى الأمر الذى يضطر الناقد إلى تحليل هذه المستويات المتعددة بدرجات متفاوتة ، لتكون محصلتها هذا النغم العام – حامل التصوير والدلالة والتركيب، والرؤية الشعرية للكون والذات ، والواقع.

فموسيقى الشعر " قضايا " و " مشكلات " ، تتداخل فيما بينها. وتنمو بنمو النص الشعرى وتتغير معه. ونلمح هنا أن المستوى الفصيح والمستوى الشعبى متساويان فى التأثير والتأثر، خاصة، فى لحظات جمود الفصيح. كما أن النثر وتقنياته يمدان الشعر باستمرار ببعض الروافد الصوتية ، والفنية بل لايقف الأمر عند تضافر مستويات الفصيح والشعبى، والشعرى والنثرى، لأن الترجمة واستيراد بعض التجارب الشعرية، تضاعف من استفادة النص الشعرى بعامة، والموسيقى الشعرية بخاصة، من تجارب الآخرين.

ولا ننسى فى هذا السياق تأثير الفنون والسلوك البشرى على الشعروموسيقاه. ابتداء" من الغناء، إلى مجالس الشراب، وانتهاء" بالقصد إلى التغيير الشعرى. وقد حملت الفنون الجميلة – فى العصر الحديث – تأثيرات من الشعر وموسيقاه ، وأثرت فيه ايضا.

. استخدم مصطلح " موسيقى " الشعر العربي، من قبيل التوسع الدلالي. إذ كلمة موسيقى لها تعريفها العلمي، الذي استخدم قبل أن يدخل المصطلح إلى استخدامه في هذا السياق الشعري. إذ الموسيقى المجردة هي التناغم بين الأصوات المتوافقة؛ مصاحبة بإيقاع عام يضبط الحركة الصوتية، ويساعد على تنظيم اللحن. وليس للشعر كل هذه الشروط. فله الصوت البشري بخصائصه البشرية متجسداً في لغة محددة لها قياسها وسماعها الناتجان عن الاستخدام البشري لذا فهي حركة ذات عنصر واحد، يتناغم من داخله.

ويقف (العروض) عند مجرد التقسيم إلى حركات وسكنات غافلاً عن: قيمة الصوت المفرد في مساحته الصوتية، ومدته الزمنية، وعلاقته بما حوله من الأصوات المفردة والمتراكبة. كما يتغافل عن طرق الإنشاد، وقدرات الشاعر على الإلقاء. وهي قدرة تفجر طاقات الصوت ، والكلمة الكامنة عند بناء الكلمة ونطق الصوت. ولهذا فالعروض قاصر عن احتواء ما يحمله الشعر من نغم لغوي وشعري. فهو يتعامل تعاملاً مجرداً مع الحركة والساكنة من حيث الكم مغفلاً كيفها ، وطرق كيفها. مما يجعله عرضة للمراجعة الدائمة كلما جد جديد في الموسيقى أو في البحث العلمي ومناهجه.

ويتكرر الأمر نفسه مع مصطلح (الإيقاع) الذي يعني وقع الصوت وتراتبه في الكلمة والجملة الشعرية. ولهذا كان لابد أن يتقوى مصطلح (الإيقاع) بدراسات (الموسيقى) ودراسات (اللغـــة) على السواء. وهو ما يتيح توسيع دلالة مصطلح (الايقاع) أيضاً، كما حدث مع مصطلح (الموسيقى) من قبل دلالته على موســـيقى

خاصة بالشعر. صحيح أن مصطلح موسيقى ليس عربياً، ومصطلح إيقاع من حقل دلالي غير حقل العروض إلا أنهما متداخلان. إذ يدخل مصطلح (الايقاع) داخل الدلالة الكبيرة للموسيقى. وقد استخدم هذا المصطلح (الموسيقى) كجزء من كتاب (الشفاء)، والعودة لهذا المصطلح وسيع الدلالة أفضل من اتخاذ مصطلح الإيقاع إذ الموسيقى نتاج هذا الإيقاع.

إذ نجد في مادة (وقع) في لسان العرب(١) أن (وقع المطر ضربه الأرض إذا وبل) ويأتي منه (التوقيع) في السير... وهو رفعه يده إلى فوق(واوقعت الإبل إذا بركت واطمأنت بالأرض بعد الرى). و (التوقيع هو مخالفة الثاني للأول أيضا). ويعني هذا أن الأصل اللغوي للإيقاع ومشتقاته اللغويه" شدة الضرب واختلاف ضرباته في القوة والضعف والترتيب ". وهذا ما يحدث في توالي الحركات والسكنات في العروض، دون النظر إلى شدة الضرب وإختلاف تواليه.

أما الإيقاع في معناه الغربي فيعني توالي الحركات والسكنات وتدل. كلمة (Rhyme) و (Rhythm) على كل ألوان (السجع، والقافية والتناغم ، والوزن الشعري ، وائتلاف الأجزاء لتؤلف كلاً فنيا. كما تعني التكرار على نحو نظامي)(٢). ويعني هذا أن مصطلح إيقاع في دلالته الغربية أكثر اتساعاً من دلالته العربية الأمر الذي يغلب الدلالة الغربية على الدلالة العربية. وهنا يصعب تأصيل مصطلح الإيقاع بدلالته العربية إلا إذا أضفنا إليه هذه الهوامش الدلالية الغربية. لأن الحقل الدلالي العربي يتصل بحياة العرب عند وضع هذه المادة اللغوية. ولم يكن في ذهنهم أن ترتبط الدلالة بالموسيقى بمفهومها الحديث أو بمادة الإيقاع في مفهومها الغربي.

وهنا تقف الموسيقى الشعرية وسيطا بين الموسيقى بمعانيها المجردة والموسيقى مرتبطة بدلالة اللغة. فهى حاملة الدلالة و المجاز و الرمز. وهى متداخلة مع الموسيقى المجردة عند (الغناء) و (الطرب) و (الإنشاد). وهى منفصولة عند الترتيل و التجويد مثلا، على الرغم من استفادة بعض القراء من مقامات الموسيقى لتحسين الأداء ، البشرى. وهنا تظهر مشكلات التداخل بين العلوم و الفنون و الاداب ثم بين النغم فى تجلياته المجردة (الموسيقى/ العروض المجرد) ثم (طرق الأداء النغمى للغة فى الشعر و خارجه) .

وقد آثرنا - هنا-مصطلح موسيقى الشعر العربى - لهذه الأسباب، ولغيرها. فقد قامت مجموعة كبيرة من الدراسات حاولت (و لا تزال) دراسة موسيقى الشعر العربى بعدة طرق ، تعتمد كلها على وصف عروض الخليل بالتقليدية والذهنية و التقصير. وإن كانت لا تنفى تناسب علمية هذا العلم بمقارنته بحياة العلوم فى العصر العباسى بخاصة. وتهدف كل هذه الدراسات إلى فتح الباب للاجتهاد الوزنى والنغمى والجمالى للشعر العربي الحديث. مثلما حاول بعض الدارسين القدامى التهميش على عروض ((الخليل بن أحمد)) بإثبات بحر المتدارك مثلا او برفض دائرة المشتبه واعتبارها دائرة مغلقة من بحرى (الرجز و الرمل) بتحويل الوتد المجموع إلى وتد مفروق. كما رفضت بعض الأراء البحور المهملة للأسباب نفسها ، أى أسباب تمس النظر الفعلى لحقيقة استخدام البحور الشعرية ، وليس لإمكانات يمكن أن تستخدم.

وانطوت معظم الدراسات الحديثة على رغبة شديدة فى مقارنة موسيقى الشعر العربى بالموسيقى الشعرية الغربية. ثم الاستفادة من دراسة الموسيقى

العربية والغربية فى النظر الجديد إلى موسيقى الشعر العربى القديمة والجديدة. متناسين فى هذا السياق درجة التطور العلمى و الحضارى لدى مجتمع الخليل عن مثيله الغربى الحديث. و متناسين خصوصية النص الشعرى العربى فى تشكيله و موسيقاه ، وإمكانات اللغة التى يتشكل بها النص الشعرى العربى.

و لقد حاول المستشرقون كثيراً من هذه المقارنات و الموازنات ونجحوا فى إثبات تقصير علم الخليل ، ولكنهم لم يرفضوه لأنه التأسيس العلمى الأول فى تراثنا العربى رغم أخطاء التأسيس وجمود الدراسات فيما بعده. الأمر الذى جعل الاجتهاد يكمن فى الحركة الجديدة للشعرية العربية بعامة، ولموسيقى الشعر بخاصة، متجسدة فى النص الشعرى الشعبى العربى. وهناك من حاول ربط هذه الحركة بالتأثر بالنص الغربى عبر الاحتكاك الحضارى مع الغرب منذ خروج الفتوحات العربية حتى حركة الاستعمار الحديث. ولكن المتابع لحركة النص الشعرى والنثرى على السواء، يدرك النمو الذاتى للشعرية العربية بعد حركة الترجمة فى العصر العباسى، وفى العصر الحديث. ويدرك التأثير الشعبى على الحس الموسيقى فى بناء النص الشعرى العربى فى عصور أسميناها بالمملوكية/العثمانية . كما يدرك الحس الغربى العلمى او المتميز لدى المستشرقين عند دراسة العروض العربى أو موسيقى الشعر العربى فيما بعد ، القدرات الخاصة لهذه اللغة ، و لهذه الشعرية.

ولاننسى هنا ما حاوله الباحثون العرب فى سياق رد الاعتبار للعروض العربى ، ومحاولة تطويره ليتناسب مع تطور النص الشعرى العربى.

ومحاولة إكساب هذه الدراسة الروح و الإجراء العلمى ، بربطه بعلوم مساعدة

كعلم الأصوات والقراءات لدى ابراهيم أنيس ، أو بدرس الكيف المقطعى ، لدى شكرى عياد ، أو الاعتماد على جوهر الإيقاع لدى كمال أبو ديب ، أو ربطة بأخر منجزات علم اللغة بين الكم والكيف لدى عونى عبد الرءوف ، أو بربطه بالرياضيات و الكمبيوتر لدى احمد مستجير فى الدراسة الرقمية المثيرة للشعر العربى. أو بربطه بعلم الجمال لدى عبد المنعم تليمة ، أو بربطه بنظرة نقدية مراجعة ، ومحاولة الاستكمال الايقاعى لدى سيد البحراوى أو بوضع نظرية أشمل تربطه بالموسيقى ، نغماً وكتابة لدى محمد العياشى وغيرهم.

ولاننسى – بالطبع – هذه المحاولات الجادة التى أجادت كلها فى نقد القديم الموروث ، وفتحت الآفاق للجديد ، وللواقع الآتى. هذا الآتى الذى يعيد الاهتمام بهدم الحواجز بين الأنواع الأدبية ، ويمزج بين ثمرات ونتائج العلوم المختلفة فى الوقت نفسه ، ليستفيد النص الشعرى العربى من ذلك.

ومن هنا – كان اهتمام هذا البحث بموسيقى الشعر العربى مرتبطة بنمو وتطور النص الشعرى و الأدبى العربى، عبر التاريخ العربى منذ النشأة وللآن.

فإن التركيز على العلم بمفرده يوقعنا فى منطقية وشكلية كنا نعيبها على تراثنا العربى، وكنا نرفضها عند صانع العلم (الخليل بن أحمد) وتلاميذه . كما أن النظر المجرد إلى العلم و البحث فى الأسس النظرية – وحدها – يجعل الباحث مشدوداً لعلوم أخرى تعينه على صناعة علم موسيقى الشعر. فيغلب قوانينها ، على قوانين الشعر العربى واللغة العربية والحضارة العربية، وإننى أحاول – فى هذا البحث – أن أرد الاعتبار للنص الشعرى العربى ، حامل الموسيقى الشعرية

وغيرها من المكونات الفنية والجمالية، لنكتشف موسيقى الشعر العربى منذ نشأتها و حتى الآن، مرتبطة بتطور الحضارة والنص والإنسان.

لذا يحاول البحث أن ينظر نظرة كلية للشعر العربى عبر تاريخه، وزمانه،ومكانه، و إنسانه، وناقديه، و دارسيه. لأن الكل يفسره مجموع أجزائه وعلاقات هذه الأجزاء مع البنية الأم لتشرح لنا سر النص وعلاقاته بخارجه و داخله. إذ ليس الشاعر المحافظ أو المجدد بعيداً عن التأثر بمشكل عصره ، ودرجة تطور حضارته. فلا تجديد من فراغ ، ولاموت للقديم. الكل يعيش ويتبادل التأثيرو التأثر – بالضبط – كما تتآزر قوانين الصياغة بعلم الجمال ، وكما يتآزر المبدع والمتلقى والناقد فى حماية الانجاز الشعرى.

وهذه النظرة المفتقدة ، هى موضوع هذا البحث ، الذى يطمع فى أن يكون لبنة فى بنية الدراسات العربية ، عن موسيقى الشعر العربى.

إحالات التصدير

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة . وقع.

(2) المورد. مادة : Rhythm -Rhyme.

الباب الأول

موسيقى الشعر العربى

النشأة و التشكل المستمر

الفصل الأول

الإطـــار العـــام

ليس يهم في دراسة الشعر أن نؤرخ للكتاب، ولظروفهم الاجتماعية والنفسية، فحسب، لأننا نكون قد درنا حول النص الشعرى، ولم ندخل إليه. فالمقصود أن نصل إلى كيف تطورت القصيدة العربية ؟ وكيف نما النص الشعرى ، من أغراضه العربية الموروثة إلى موضوعات جديدة حتمتها الحياة الحديثة ؟ وكيف تجدد النص الشعرى فى العصر الحديث ، ودخل إلى عوالم ، وأشكال شعرية جديدة ، بل إلى انواع شعرية جديدة خلقت موسيقاها ، وأشكالها الشعرية.

ولابد أن نتساءل – في هذا السياق – عن الروافد التي أمدته بدافع جديد ، نوع فيها نفسه ، ونما نمواً ذاتياً فى اتجاه النمو التحديثي للحياة العربية طوال تاريخ النص العربى.

وتكون دراسة مضمون الأنواع الشعرية وأشكالها، جزءاً من تفهم تطور النص الشعرى بعامة. إذ يبدو فيهما الفيصل بين التجديد، وعدم التجديد، فى حركة الشكل الشعرى، وحركة التشكيل اللغوى و الفنى والجمالى للقصيدة العربية. وترتبط هنا بالاستقلال النسبى لتطور الفنون بعامة، والشعر بخاصة . وتدفعنا لمعالجة ثلاثة عناصر جوهرية هى:

- القوانين المتحكمة فى تطور الفن اللغوى العربى.
- روافد وعوامل التغيير فى الفن والأدب العربيين.
- روافد خاصة بالعصر الحديث.

أما القوانين المتحكمة فى تطور الفن اللغوى العربى، فهى مجموعة قوانين: صوتية تبدأ من القانون الصوتى العام، إلى القانون الصرفى الخاص بلغتنا العربية، ثم القانون الموسيقى الذى يتحكم فى تنغيم النص اللغوى العربى ، وننتت

فى هذا السياق إلى أن النقد العربى القديم بجناحيه اللغوى والبلاغى، لم يفرق بين النثر والشعر فى النوع الأدبى، الا بمجموعة من الخصائص التى اختص بها الشعر وهى : الوزن والقافية، والضرورات الشعرية.

اما فيما عدا ذلك فما يصلح فى تحليل النص الشعرى، يصلح فى تحليل النص النثرى، وقد نفهم هنا : أن اللغويين جمعوا النثر والشعر. أما تركيزهم على الشعر – فى الاستشهاد – فلأن النص الشعرى كان يمر بمراحل كتابة كثيرة ، وعرض، وروآية وتمحيص ومراجعة، لم يمر بها النص النثرى. كما أن النص الشعرى كان لا يخضع لانضباط صارم وفق خصائص عمود الشعر العربى، ولكونه – فى النهاية – سنداً لتفهم لغة القرآن والحديث.

ويمكن أن نتفهم أن هناك عناصر متوازية بين النثر والشعر : حيث تتوازى الطاقات الصوتية للحروف، ويعوض التجنيس عن الوزن المتوحد وتوازى السجعات – مع القافية – وهكذا – فى الفنين. مما جعل البلاغيين يتعاملون مع المجاز والمعانى والبديع فى كلا النصين على أنهما حالة واحدة. فيستشهدون من النثرى والشعرى على السواء ، فى كل ظاهرة بلاغية أو لغوية.

وليتهم فرقوا بين النثرى والشعرى بشئ غير الوزن والقافية ، وليتهم فرقوا بين التصويت فى الشعر وبين غيره. لأن موسيقى الصورة الشعرية كانت ولا تزال جزءاً جوهريا فى فهم الشعر، غير الصورة البلاغية التى كانت تعامل على أنها تشكيل لغوى مستقل بذاته، وفى سياق جزئى سواء أتى فى النثر أم فى الشعر.

وقد جرى النقاد المتخصصون فى تراثنا على هذه السنن النقدية فى النظر إلى النص الأدبى العربى، وساعدهم على ذلك تقبل العقلية العربية لهذا التكوين، حتى أن العرب بعد ترجمة الخطابة والشعر لأرسطو ، قد قربوا بين النثرى والشعرى، ولم يباعدوا بل قالوا قولتهم الشهيرة : إن الشعر خطب منظومة، أو معقودة، والخطبة شعر محلول. وذلك بسبب اهتمامهم : بالمضمون، والغرض والمفهوم، والأخلاق، ومقتضى الحال، الذى هو هدف الكتابة فى عرفهم الأدبى والنقدى والاجتماعى. أما نفس المبدع فقد توارت خلف النص. ولم يشر إليها إلا من حيث تحركها بمثير من الطرب، والرغبة، والرهبة ، والشراب، والرياضة، والحب.

ونظرة لفهرست " الصناعتين " لأبى هلال العسكرى تفصح عن هذه النظرة. كذلك فنظرة للموازنة للآمدى، والوساطة للجرجانى ، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى ، ولخصائص ابن جنى توضح ذلك الأمر ، وتؤكده.

أما القانون الصوتى ، فيشغل الطاقات الصوتية الكامنة فى الحرف ، أو المقطع الصوتى، وهى طاقة تمثل قدرة الحرف الممكنة على التنغيم، وتتوزع هذه الطاقات فى خصائص مثل : الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، التفخيم والترقيق وغيرها، تمكن الحرف من التناغم – أو توضح عدم التناغم- مع الحرف التالى، حتى تتشكل الكلمة، وتدخل فى سياق أعم من دلالتها المفردة خارج السياق الخاص بها وبالعمل الذى يحتويها.

وأما القانون الصرفى : فيتناول هذه الكلمة ، من حيث بنيتها ، وتحولاتها الصوتية ، وحركات حروفها. أى يفسر لنا بنية الكلمة ، وبالتالى يوضح لنا،

إمكانية اتفاقها مع غيرها ، من الناحية الصوتية. ونلاحظ هنا أن القانون الصرفي مهم جداً في تفهم نوعية الأصوات المكونة للكلمة. ولهذا يفيد – أكثر – في فهم صوتيات القافية الشعرية، و التجنيس النثرى وسجعه.

ويأتي القانون الثالث وهو القانون الموسيقي، ليفجر هذه الامكانيات الصوتية والصرفية، في قانون أعم، يربط هذه الخصائص الصوتية في نسق عام، يشمل البيت في صيغ وزنية، خاصة بالشعر أو النثري على السواء.

وهنا نقول إن الشاعر المتنبى يملك موسيقى شعرية عالية، أو أن الطاقة الغنائية في شعر البحترى أقوى – منها – عند أبي تمام، أو أن المقامات تملك تناغماً صوتياً أكثر من النصوص النثرية الأخرى. وهكذا. ولهذا يجب أن نراعى هذه القوانين الثلاثة عند تحليل النص الشعري العربي، على المستوى الصوتي، لأنها – مجتمعة – تشكل البنية الموسيقية للنص الشعرى.

وبعد أن تكتمل هذه القوانين الصوتية ، الممثلة للمستوى الصوتي للنص. ندخل إلى قوانين إنتاج الدلالة ، والشكل. وهي قوانين تركيبية. أقول تركيبية لأن ذوق الشاعر (والكاتب) والمتلقى (والناقد) يتدخل في عملية التركيب هذه. ويدخل فيها مجموعة القواعد ، والقوانين الخاصة بانتاج الدلالة، المباشرة منها، والمجازية، والرمزية. ويبدأ إنتاج الدلالة – هنا – من الكلمة إلى الجملة ، وعندما يخرج التركيب اللغوى ممزوجاً بهذه الذائقة الخاصة والعامة ، يتشكل الشكل الفنى والجمالى للنص ، وهو النص الماثل في الكتابة أو الإنشاد.

وهنا نعود إلى اختلاف البحث الحديث عن البحث القديم ، فى هذا السـياق إذ " أهم فرق يميز (البحث الحديث فى بناء الجملة) عن البحث العربى القديم يكمن فى أن الجهد العربى دار حول محور " نظرية العامل "، بينما يضع البحث الحديث هدفه فى دراسة التركيب الشكلى لعناصر الجملة - وسيلة للتعبير عن معنى - ومن ثم يعد المعنى عنصراً مهما فى دراسة بناء الجملة... إن علم اللغة الحديث يدرس التركيب واصفاً له محللاً له فى اللغة الواحدة ، أو مقارناً إياه فى المجموعة اللغوية "(١)

وهنا يمتزج المستوى الصرفى، بالمستوى الدلالى، والمجازى، ويستعين الشاعر، بكل التقنيات القادرة على تشكيل النص كما يود أن يراه. فيطعمه بشكل سردى، أو بتقنيات درامية. وله أن يستعين بأى وسيلة فنية، أو جمالية، تخرج التشكيل الشعرى (أو النثرى) كما يشاء المبدع ، معبراً عن نفسه، أو جماعته، عن ماضيه أو حاضره أو مستقبله، عن وطنه أو أوطان أخرى.

وتكون دراسة الشكل - عند ذلك - دراسة للنص الشعرى فى جوهره ويكون المنهج التحليلى ، مناسباً لفك هذه التراكيب ، و القوانين. ويستعين المنهج التحليلى بما يشاء من العلوم والنظريات التى تعينه على فهم هذه العناصر المكونة للنص ، و فهم وظائفها ، ودورها فى تشكيل النص. وللمحلل (الناقد) أن يستعين بعلوم اللغة والنحو والموسيقى والعروض ، والبلاغة، وغيرها من العلوم كعلم النفس والاجتماع، والتاريخ، لتحليل البنية النصية فى دوائرها المتداخلة وعناصرها الممزوجة، بهدف فهم البنية الصوتية ، وموسيقى النص الشعرى فى علاقاتها بما يمتزج بها من عناصر.

وتساعد لغتنا العربية الناقد واللغوى و البلاغى، بتكوينها وقابليتها للخضوع لهذه القوانين. ولهذا فالمنهج التحليلى أكثر إفادة فى تحليل النص الشعرى العربى، والبنية الصوتية الموسيقية أكثر مناسبة لهذا المنهج.

ولا ننسى فى هذا السياق : أن التجديد الشعرى ظاهرة مستمرة، مرتبطة بنتاج إنسان متغير فى نفسه وجسمه وواقعه وزمانه. ويخضع نتاج هذا الإنسان المتغير لمتغيرات مصاحبة (للمبدع والمتلقى) على السواء.

والتجديد ظاهرة إنسانية ، فى كل نتاجه، ورغبة التجديد فى الانسان المبدع، وسيلته فى الاستمرار والتفرد والتميز. والشاعر - كغيره من المبدعين- يعد طليعة من طلائع تغيير الواقع الثقافى والفكرى والفنى، فى مجتمعه. وربما يسبق التجديد الأدبى، تجديدات فى مناحى أخرى فى الواقع المحيط بالشاعر. والشعر أكثر الأنواع الأدبية وضوحاً فى التجديد. لأن التراث الضخم لهذا الشاعر ، يمكنه من معرفة الأصيل من الزائف ، والجوهرى من الثانوى.

وينقسم الشعراء فى هذا الاتجاه إلى : (شعراء أصلاء) يبين معهم الموقف من الذات، والتراث والواقع (وشعراء يفكرون بهذا التراث) بتحويل عناصره إلى عناصر شعرية لا تلغى خصوصية الفرد، وإن كانت تحافظ على الجماعة. (وشعراء أصلاء يبحثون عن تراث بديل) يقدمون تراثهم، وواقعهم من خلال ذواتهم الحساسة الرهيفة المتطلعة ابداً إلى التجديد، والتفرد، والخصوصية. (وشعراء أصلاء يتجادلون مع التراث) ويعيدون إنتاج تراثهم من خلال منظور تاريخى، يعيد صياغة الذات والواقع فى آن، مستفيداً من روح العصر.

راء المزيفون السطحيون، لأنهم لايجيدون، مهما تكن حجبهم، وأشكال إنتاجهم الأدبي. لأنهم ينفصلون عن تراثهم، وواقعهم في آن. كما تذيب ذواتهم في مراعاة مقتضى الحال. ولهذا نجد، الشعراء الحقيقيين الأصلاء، ذوي حس شعبي بالضرورة. ولهم دورهم السياسي والاجتماعي في مجتمعهم. كما يكون لهم حضور خاص، بصرف النظر عن مخالفتهم للسائد والمألوف أو عدم تخالفهم معه. والمجددون يكونون استثناء للقاعدة المتعارف عليها في واقعهم. لأن التجديد حالة استثنائية في زمانها، تتحول بعد ذلك إلى حقيقة سائدة. ويكون عليهم- لذلك- تحمل آلام التجديد والريادة والرفض.

وهناك حالات استثنائية كثيرة، تنقل صاحب النص (والنص) إلى حالة استثنائية. وتجعل نصاً متميزاً عن غيره من النصوص. وهذه العوامل غير مرتبطة بزمان محدد، بل هي عوامل عامة تشمل:

- العقيدة (الفلسفة الخلقية ، الدين ، الإيديولوجيا).
- الغناء والموسيقى وما يرتبط بهما.
- الحب ، والتعبير الخاص عنه في كل عصر.
- الحرب التي فجرت أغراض الشعر العربي منذ نشأته.
- المنفى ، والسجن ، والهجرة ، وما ينشأ عنها من خلاف مع السائد.
- الخمر ، و آدابها ، وما يرتبط بها من تجاوز الواقع بالخيال.
- الترجمة وقوانين الموازنة والمقارنة مع الآداب الأخرى.
- نظرية الأدب السائدة (وموقفها من التراث والواقع والذات).

وهذه العوامل، موجودة لدى كل الشعوب، وفى كل مرحلة تاريخية، ويكمن الفارق، فى سيادة عنصر أو عامل من هذه العوامل ومدى تأثيره- على العوامل الأخرى، مع استمرار فعالية العوامل الأخرى بجانبه :

أولاً : العقيدة :

أما العقيدة، فهى لا تقتصر على الدين، بل تشمل الدين السماوى، والأديان غير السماوية، والمذاهب، والملل، والنحل، التى تتفرع عن فهم الانسان لهذه الأديان. وتتأثر الإبداعات والنتاجات بهذه العقائد والفلسفات: المادية منها، والمثالية، فى نمط الإنتاج الثقافى و الفكرى والفنى والأدبى، أى داخل البنية الحضارية لمجتمع ما.

لأنها تحدد للمبدع و للمتلقى على السواء، المحلل له، والمحرم عليه. ونلاحظ أن ارتقاء العقائد والأديان و الفلسفات الخلقية ، ينقلها من التحكم العاطفى، إلى التحكم العقلى. وكما يزداد العقل سطوة، تزداد حياة الإنسان نظاماً. لذلك انتقل الابداع البشرى، من الأسطورة، بجميع أنواعهان إلى الملحمة، إلى الدراما، إلى الغناء الشعرى. ذلك أن البطولة : كانت فى الأولى للآلهة التى على صفات البشر، وكانت فى الثانية أمام البطل نصف الإله، مع بقية الأبطال أنصاف الآلهة والبشر على السواء. وكانت فى الثالثة تحويلاً للصراع والبطولة من الآلهة، وأنصاف الآلهة، إلى البطل الإنسان. المقهور أمام إله القدر. أما فى الغناء الشعرى، فالبطل واحد، هو الشاعر الذى يتغنى بنفسه، وبحبه، وحياته. وقد يبتهل إلى الآلهة.

ولكن لم يقف تأثير العقيدة والعقل والعاطفة عند هذا الحد التاريخي المتدرج، فبعدهذه المرحلة الطويلة التي تقدر بالآف السنين. ظلت كل هذه الأنواع الأدبية تخدم المجتمع، وظلت تخدم العقيدة في الوقت نفسه. فقد كانت هذه الأنواع الأدبية لا تفرق بين أدب شعبي وأدب رسمي. لأنها واصلت فيما بينها وبين المبدع رحلة تفسير الحياة والكون والإنسان. وكانت هي النص المعتمد لدى الإنسان عند الاحتكام إلى قانون أو قاعدة، لتسيير الأمور، والحكم على السلوك.

الأمر الذي أعطى المبدع في هذه الآونة صفات المقنن، والمشرع، والحكيم. لذا كان الكهنة في المعابد القديمة يقومون بهذا الابداع وبغيره من الأنواع الفنية كالتمثيل والوعظ والتربية الأخلاقية بهذا السند الأدبي الفني. ولم يكن من الغريب أن يقوم الشاعر العربي بعد ذلك بدور المشرع والمقنن لسلوك واقعه وقبيلته. فالشعر سجل العرب الذي يحتكمون إليه. وللشاعر لعنة تؤذي من يريده بسوء. لأنه يتصل بالجن والعالم الخفي، ففيه أسرار أعطته قداسة الكاهن القديم، وأعطت لشعره قداسة الكلمة و سحرها، بل فعلها.

ويظل الشعر علاقة لغوية تصوغ حكمة البشر، وأحلامهم. ويظل الشاعر متميزاً على غيره، لأنه يخلق موسيقى، وصوراً شعرية ليست في لغة الإنسان العادي. وهنا نلمح أثر "العقيدة" على الشعر والشاعر على السواء.

وعندما حلت الايديولوجيا، في بعض المجتمعات، محل العقيدة، وشكلت المقياس العقائدي والخلقي، تحول الفن بعامة، والأدب بخاصة إلى خدمة الايديولوجيا. ولكن هؤلاء الايديولوجيين استثنوا الشعر من الالتزام، لما يتميز به

الشعر بخاصة، من قدرة على الحلم واستباق الزمان والمكان والتنبؤ بما سوف يأتى.

فرغم التزام الشاعر– من ناحيته– بقضايا والمه. فإنه كان حراً فى استخدام أدواته، ولعل هذه الخاصية، هى التى تفسر لنا، استمرار الشعر فى كل الأزمنة والأمكنة لدى كل الشعوب. ولأنه أليق بالطبيعة البشرية التى تحمل من المشاعر والأفكار ما تعجز لغة أى جماعة عنه– وعند هذه الحال، يملك الشاعر القدرة على تجديد اللغة. كما يملك الشعر القدرة على تحويل هذه المشاعر والأفكار الى غناء موزون بموسيقى الشعر.

ثانياً : الموسيقى والغناء :

اما الموسيقى (والغناء) فهي من وسائل تطوير الشعر بخاصة. فهى (الموسيقى) القادرة على تطوير المعجم، والأوزان، والقوافى والموضوعات. فلها قدرة على ضبط الصوت اللغوى، وما يترتب عليه من تركيب الكلمة، والوزن، أو القوافى. إذ هى خصيصة صوتية (عضوية) فى جهازي الإسماع والاستماع. وهى ذات خصائص (فيزيائية) تتصل بأعضاء إنسانية، ووسيط هوائى، وذبذبات يمكن قياسها علمياً.

وتتغلب الموسيقى على الذوق الشعرى السائد، إذ تجذبه إلى مجالات جديدة للتعبير عن الذات، والعقيدة، والوطن، والإنسان بشكل عام. فهى صوت، وآلة صوتية، وعضو إنسانى يؤدى، وعضو إنسانى يتلقى. فتطويرها يساهم فى

تطوير وتجديد الأداء الإنساني والاستقبال الإنساني، والذائقة المشتركة بينهما، والأدوات الوسيطة ، والكلمة التي تؤدي، إذ يحولها إلى كلمة موسقة، تتخلص من كل عقبة في طريق الأداء الصوتي والنغمي.

ثالثاً : الحب :

أما الحب، فهو المحرك الأولى، الذي كانت له الصدارة في القصيدة العربية القديمة، غالباً ما كانت في حب (المكان) والتغزل في (المرأة) أو في محاولة نسيانها. كما كان الحب محركاً أولياً للمدح الآخر أو حب (الذات) بالفخر بما بها من صفات طيبة كالشجاعة والشاعرية وإخافة العدو ... الخ.

ولهذا كان الحب وراء بعض الأغراض الشعرية (ولايزال). فهو وراء أغراض المدح، والغزل، (والنسيب)، والفخر ، والحماسة، والرثاء. وهي أغراض عربية أصلية، تحورت فيما بعد، ونمت، وكبرت، واتخذت لنفسها أشكالاً متعددة، ومختلفة. فمن غرض جزئي في مقدمة القصيدة إلى غرض علم، صريح ، سردي أو مجرد عبارات متناثرة في النص الشعري.

وهذا الحب وراء التجديد، منذ أن حول عمر بن أبي ربيعه القصيدة الغزلية، الى حكاية سردية، مليئة بالحوادث المشوقة. لأن هذه الظاهرة الانسانية ، تحولت من حب مكان إلى حب الوطن، ومن حب امرأة بعينها إلى حب الآخرين كلهم. بل تحول إلى غرض صوفي/رمزي. ولاننسى في هذا المقام أن المهجر الحديث، وما يشبهه (من سجن أو نفي أو أسر) كان وراء تطوير موضوع الحب،

وطرق معالجته الشعرية، حتى تحولت إلى قصائد خاصة في تاريخ شعرنا العربي.

فهناك روميات أبي فراس ، وهناك قصائد عنترة، وقصائد المتنبي في السيفيات. وهناك قصائد هامة في شعر المهجر، وشعر المنفى لدى رواد الإحياء، والرومانسيين والواقعيين. وليس بخاف : أن فقدان الحب لا يقل عن التغني بالحب. فكلا المعالجتين تتحدث عن الحب الموجود أو المفتقد.

رابعاً : الحرب :

وللحرب تاريخ طويل في تاريخ البشرية. وللحرب تاريخ خاص عند العرب. سواء أكانت هذه الحرب بين القبائل العربية. أم كانت ضد عدو خارجي ، يبدأ من الفرس والروم، ويمر بالحروب الصليبية، وحروب التتار، وينتهي بالاستعمار الحديث والمعاصر. ولاتزال الحرب قادرة على وضع الإنسان والمجتمع كله، في حالة استثنائية ، تفجر في الإنسان كل إمكانيات المواجهة.

وقد أخرجت الحرب أغراضاً عربية قديمة: كتحميس الجنود، ورثاء الشهداء، وهجو الأعداء، والفخر بقوة القبيلة، والتقليل من شأن العدو. ثم تحول الأمر إلى احتكاك حضاري، ولد أشكالاً شعرية جديدة بتأثير الاطلاع على نصوص الآخر/العدو.

ولا ننسى أن العدو/المستعمر، حاول أن يفرض لغته وأدبه من خلال استعماره لبلادنا فترات طويلة، وأدخل أدبه في مناهج تعليمنا فأطلعنا على نصوصه،

ـرت فينا وأثرنا فيها. فقد تأثرنا بالشكل الشعرى الأوروبـى. فـى ...) والشعر الحر وقصيدة النثر، وتنويع القوافى، ولكن الأدب العربـى ... الآخرين طوال تاريخه الوسيط والحديث فقد كان :

...ـر ذو القافيــة الواحدة .. معروفــا لديهـم- فلمـا حــاول (ريكـرت) ... العربية جاءت حلوة الوقـع، رشيقة الجـرس، وخاصـة حينمـا استعمل ... (الغــزل) وحيد القافية الذى استعمله (بلاتن) ايضـا. واخذت عنهمــا، ... أوروبا بالنصف الثانى من القرن التاسع عشر، بـل إن (ريكـرت) ذهـب إلى ...ـن هـذا. فـأدخل البحور العربية فـى الألمانيـة، ونظـم فيهـا ترجمتـه. نظم فى الطويل ، ونظم فى البسيط كما نظم فى غيرهما."(٢)

ويعنى هذا أن الجدل مستمر بين الأشكال الشعرية، العربيـة وغير العربيـة. مثلما استمر الجدل بين الاستعمار وحركات التحرر.

خامسـ : <u>الترجمة</u> :

كـانت الترجمـة ولاتـزال، نـافذة يطـل منهـا الأدب العربـى، علـى آداب الأمـم الأخرى، سواء فى لحظات التحدى العسكرى والسياسى أم فـى لحظـات الاحتكـاك الحضارى ، وتبادل المنافع والثقافات أيام السلم.

وقد حظى الشعر العربى باهتمام خـاص مـن أصحابـه (العـرب) قبـل الإسـلام وبعده.. ممـا جعـل الترجمـة وسـيطاً حضاريـاً يغـذى الشـعر العربـى، بمـا يـراه أصحابه، الذين حدثونا عنه بما ترجموه عن شعر اليونـان والرومـان والفـرس

والسريان والهنود والحبش والمصريين. لاعتزازهم بشكل القصيدة العربية الموروث حيث كان يؤدى أغراض الشعر، بهذا الشكل التقليدى.

ثم نهضت أمم كثيرة، داخل الإسلام، ومازجت بين موروثها والشعر العربى، وأضاف المترجمون ما نقلوه عن كتب النقد والفلسفة غير العربية. ومن ثم شهد عصر الترجمة العباسية أهم فترات تطوير القصيدة العربية. التقليدية على يد المولدين، بخاصة.

ولهذا توقف التجديد فترة طويلة خلال عصور التناحر داخل جسم الدولة العربية الإسلامية، وجمدت الأشكال الشعرية الفصيحة. وتحول التجديد إلى الشعر الشعبى الشفاهى. فما إن نهضت مصر فى عصر (محمد على) حتى نهضت الترجمة، وانشأت لها مدرسة الألسن. فترجمت آخر ما وصلت إليه الحضارة الأوروبية ، وكانت عودة المبعوثين رافداً آخر لهذه الترجمة، حيث ترجم المبعوثون وخريجو مدرسة الألسن كثيراً من النصوص الادبية المختلفة عن الشكل الشعرى الموروث. وفى أشكال النشيد الدينى والقومى، والوطنى، والمدرسى، والتربوى/التعليمى. وكان شكل النشيد- بعامة- جديداً على الأذن العربية، ولكنها تقبلته لأنه ساعدها على تلمس السبيل الجديد للحياة. خاصة والمناسبات القومية والرسمية، والتعليمية قد زادت بازدياد النهضة. وأصبح الاهتمام بالنشيد دليلا على التقدم الحضارى، ورافداً لتطوير الشكل الشعرى العربى، من الفخر بالقبيلة والأمة، إلى الفخر بالوطن السياسى.

وبسبب ارتباط النشيد بالإنشاد والغناء، كانت المراوحة بين القوافى والروى والأوزان فى النص الشعرى الواحد مدعاة للتجديد، وتغير شكل القصيدة - والمقطوعة فى الموروث. لهذا كان "رفاعة رافع الطهطاوى" وأستاذه الشيخ "حسن العطار" بداية لتأثير حركة الترجمة على شكل النص الشعرى العربى. لقد ترجم رفاعة نشيد "المارسيليز". وبعض الأناشيد التعليمية الأخرى، ثم أنشأ بعض الشعراء – فيما بعد – أشكالاً مثيلة، بل كان أدب الأطفال، والشعر منه – بخاصة – أهم مظهر لهذا التجديد، فقد قلد الإحيائيون شعر الأطفال، وخرافات الشعراء الأجانب.

ونضع – فى المرحلة نفسها – ترجمة الأناشيد الدينية فى لغتنا العربية داخل مدارس الكنيسة العربية، ثم المدارس العربية، ثم كانت دراسة – الأدب الغربى فى المدارس العالمية، ثم الجامعات أكبر أبواب هذه الترجمة فى التأثير والتجديد، بالشكل الذى ساهم مساهمة فعالة فى التعرف على ما تبدعه الحضارات الأخرى، إلى جوار النمو الذاتى للنص الشعرى العربى.

سادساً : المنفى والمهجر والسجن :

يمثل المنفى والمهجر، اغتراباً، فى حياة الشاعر، خارج الوطن، فى حين يمثل السجن عزلة وغربة داخل الوطن. وفى كلتا الحالتين يبعد/الشاعر عن المتاح والمسيطر من الأشكال الشعرية، ويعيش مع نفسه، فى لحظات استثنائية. تجعله متحرراً من قيود الشائع فى الإبداع والنقد. ومن ثم يصبح شاعراً فى مناخ

مخصوص يدفعه لتجاوز نفسه، واتجاهه الفني، ومدرسته، دون عائق.

فهو خارج الوطن يتجادل مع الأشكال التي يراها لدى الآخر، صاحب أرض المنفى أو المهجر. ولهذا تتفتح الذات الشاعرة، وتقدم تجربتها الصافية، في شكل فني تقترحه هي وليس شرطاً أن يتفق مع السائد في وطنه.

ولهذا جدد شعراء مدرسة الإحياء في شعرهم، وفي مذهبهم وهم منفيون خارج الوطن. كما حدث لرفاعة الطهطاوي، ومحمود سامي البارودي، وأحمد شوقي وغيرهم. كما جدد شعراء المهجر في شعرهم ومذهبهم الفني، وهم يتنقلون بين العواصم العربية والغربية والأمريكية. وكانوا طليعة لتجاوز الواقع الشعري العربي كما فعل أمين الريحاني، وجبران خليل جبران، وأحمد زكي أبو شادي، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي وغيرهم من شعراء المهجر.

أما السجن فهو يفعل بعض ما يفعله المنفى أو المهجر، إذ يعيش ويحس حياة ومشاعر جديدة. وبالتالي: يكون المسجون شاعراً في لحظات استثنائية غير عادية، تتوحد فيها رغبات الحصول على الحرية، وتغيير شكل الحياة المحيطة به، مع رغباته في تجديد شكل شعره ولغته. وهذا ما نحسه- قديماً وحديثاً- في قصائد الأسرى والمسجونين على سبيل المثال.

سابعاً : **الخمر وآداب الشراب** :

كانت الخمر- ولاتزال- وسيلة من وسائل الانتقال من الزمان والمكان والآن؛ إلى زمان ومكان يحددهما، صاحب الخمر. ولهذا تضع الخمر صاحبها في

ظروف استثنائية، لايخضع للقوانين الاجتماعية والمواضعات الشائعة فى واقعه. الأمر الذى يجعله يقول مالا يقوله ساعة اتزانه ووعيه الكامل. وتكون كلمات صاحب الخمر من قبيل الطرافة والمزاح أحياناً، أو من قبيل المخالفة أحيانا أخرى. وكثيرا ما تختلط الازمنة الماضية والحاضرة والمستقبلية فى رأس المخمور. كما يستطيع ان يتجاوز ما يوده وقتما يشاء.

وهنا نفرق بين المخمور وما يقوله لحظة خمره، وبين ما يقوله عن الخمر بعد ما يفيق من تأثيرها. وليس غريباً أن يجعل العرب فى شعرهم مكاناً فى مقدمة النص الشعرى؛ كمقدمة خمرية، وعادة ما يختلط حديث الخمر بحديث البكاء على طلل الزمن الماضى، وحديث الغزل والنسيب. ولقد كان وضع المقدمة الخمرية إشارة لاهميتها الفنية في تشكيل النص الشعرى.

ونلاحظ: أن آداب الشراب الفارسية قد انتقلت إلى هذه القصائد وتحولت فيما بعد (فى عصر صدر الإسلام ومع بداية العصر الاموى ومعاقرة بعض الحكام الامويين للخمر، وبإباحة شربه فى القصور الأموية) إلى أن نشأت قصائد تحبذ الخمر وتصف شرابها، وآداب معاقرتها .. الخ. فلما أن انتقلت السلطة ليد الفرس فى العصر العباسى عادت آداب الشراب إلى الشعر ثانية، وعادت "الخمريات" من جديد تحكى قصة حياة الخمر منذ أن يضع البستانى البذور حتى جنيها وعصرها وتخميرها وتخزينها ثم شربها، وتأثيرها. وكان الشعراء الخلفاء والزنادقة هم اكثر الشعراء حديثاً فى هذا الشأن.

واستمر الحديث عن الخمر فى شعر العصرين المملوكى والعثمانى كتقليد فنى، بصرف النظر عن معاقرة الشاعر للخمر، أو عدم معاقرته لها. وتحولت بعد ذلك إلى مشاهد شعرية يحتفى به الشعراء. ولا ننسى فى هذا المقام خمر المتصوفة. أو ما كانوا يسمونها "الخمر الإلهي" التى ظهرت فى شعر عمر الخيام وابن عربى وغيرهما من شعراء التصوف.

ولا تشيع الخمر إلا مع جو الاختلاط بين الأمم المختلفة، والديانات المتعددة، كما حدث فى العصر العباسى. خاصة ما نقرؤه فى شعر أبى نواس من أسمائها وصفاتها. وكأن الخمر قد تحولت على يديه الى بساط أحلام يستعيض به مجد الفرس القديم فى الواقع الإسلامى الجديد. وما ينطبق على أبى نواس ينطبق على غيره من الشعراء في أى عصر من عصور الأدب العربى القديم والحديث. فإن حديث الخمر ومشاهد وآداب الشراب لم تنقطع عن القصيدة العربية فى أى عصر من عصورها. الأمر الذى جعلها رافداً من روافد التجديد الشعرى باستمرار. حتى أن الشعراء المسلمين والمتدينين منهم، كانوا يقلدون هذه القصائد الخمرية ويعارضونها أحياناً كنوع من رياضة القول وبيان القدرة الشعرية.

ونخلص من هذا، إلى أن الحكم الأخلاقى على الشعراء، من مجرد شعرهم، ليس حكماً صحيحاً. لأن سلوك الشاعر فى النص الشعرى لاينطبق على حياته وسلوكه فى الحياة. بل يكون– أحياناً– مناقضاً لها.

ثامناً : نظرية الأدب السائدة :

نظرية الأدب السائدة، تعنى الخلفية النظرية التى يتحرك من خلالها، الشاعر والناقد على السواء، فى أى عصر من العصور. إذ من خلال فهم هذه النظرية يتوجه الشاعر إلى النص توجهاً مناسباً كما يحلل الناقد النص الشعرى من توجه متعارف عليه مع المتلقى والمبدع على السواء.

ولقد مر الشعر العربى بعدة مراحل، استقلت فى البداية ،حتى عرفت فى المرحلة الأولى بأنها مرحلة عمود الشعر، والحض على مكارم الأخلاق، قبل أن تتبنى النظرية العربية نظرية المحاكاة الأرسطية.

وقبل أن تتبع نظرية الأدب العربى نظرية الأدب فى العالم المتقدم، القديم (اليونانى) أو الحديث (الغربى) أو المعاصر (الأمريكى الغربى).

كما مر مفهوم الشاعر نفسه بعدة مراحل وعصور، كان يتغير – فيه – من مجرد ملهم، يعزف حديث الجن والشياطين الى شاعر يعيد صياغة الإنسان والواقع ويشارك فى بناء وطنه.

وبعد فهذه العوامل الثمانية ، تمثل روافد لتجديد النص الشعرى العربى (بل والأدبى بعامة) كما تمثل الإطار العام الذى يتحرك فيه النص الشعرى بعامة وموسيقاه بخاصة. وتفصح هذه العوامل عن روافد تدفع النص لمخالفة السائد أوالموروث. وتفسر لنا الدوائر المتداخلة التى يتحرك فيها النص الشعرى العربى وهو يجدد موسيقاه بخاصة.

إذ يكشف عن تداخل دوائرحضارية واجتماعية سياسية وثقافية وفنية وأدبية، عند النظر إلى مسببات التجديد أو روافده، أو أدواته وكيفياته وأسبابه. وتفصح عن أن تجديد الموسيقى الشعرية- رغم قانونه النسبى- يرتبط بكل هذه الدوائر، وبالقوانين التى تغيرها وتطورها.

ويكشف لنا- فى ذات الوقت- عن القوانين والقضايا، والمشكلات المرتبطة بموسيقى الشعر العربى، موضوع هذا البحث.

وصحيح أنه: قد توجد روافد وعوامل واسباب أخرى، تكمن فى ذات المبدع او المتلقى أو الناقد ولكنها- فى التحليل النهائى- ستعود إلى هذه الدوائر [illegible]ثمانية التى أشرنا إليها.

ولكننا نستثنى من ذلك درس الأداة، والقوانين الموضوعية المرتبطة بجوهر الصوت العربى، لأنها قوانين فيزيو إنسانية، تحتاج لأجهزةعلمية دقيقة لتفرق بين عصر وعصر، ونص ونص، وهذا ما حدث فى الدراسات الجادة التى سيشير إلى نتائجها هذا البحث والخاصة بدراسة الصوت العربى فى نصوصه العمدة (القرآن الكريم، الحديث الشريف، لسان العرب، تاج العروس، الشعر العربى) والتى خزنتها فى كمبيوتر، واستخرجت جداول واحصاءات ونتائج علمية وقوانين صوتية لايرقى إليها الشك.

هذه الدراسات استخدمها البحث فى الفصول الخاصة بالصوت العربى وجمالية النثرى والشعرى وتحتاج هذه الخلاصات بالتطع إلى منهج تحليلى صوتى موسيقى ليطبقها على دراسة البنية الصوتية للشعر العر[illegible]

ولا تقف الأداة عند المستوى الصوتى والموسيقى بل تمتد إلى المستوى الدلالى والمجازى وهى المستويات التى تشكل بنية الجملة الشعرية، سواء أدخلت الجملة الشعرية فى البيت الشعرى التقليدى، أم دخلت فى السطر الشعرى أم فى جملة داخل نص يحمل لغة شعرية دون أن يكون قصيدة أو مسرحاً شعرياً على سبيل المثال.

إن هذه المقدمة تخص الباب الأول وهو باب تأسيس، لكنها ترمى خيوطها على البحث كله كمقدمة نظرية عامة.

إحالات الفصل الأول

(١) محمود فهمي حجازي ، مدخل إلى علم اللغة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٦٧.

(٢) عوني عبد الرؤوف ، الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي ، القاهرة. ١٩٧٦. ص ٢٢٨.

الفصل الثانى

القوانين الصوتية وعلاقتها
بجهازى الإسماع و الاستماع

(١) قوانين الصوت والصرف والموسيقى.

(٢) جهازا الإسماع و الاستماع.

(٣) شكل القصيدة ، وواقع الحاجة إليها.

تتكون القاعدة حينما تصدق أحكامها على ما صدقات أفرادها، أوعلى عناصرها المكونة. بينما يتم القانون عندما تتجاوز القاعدة وشواذها. ويتبين الدارس سبب الشذوذ وعلته. عندئذ ينطبق القانون على كل الظواهر التى خرج منها، ويصبح اختراق القانون محتاجاً لتغييرات فى بنية الظاهرة الأم التى ولدت القانون الأول. فالتحول من قانون لآخر، هو تحول من ظاهرة إلى ظاهرة مختلفة، وبالتالى تتغير الظواهر والقوانين بتغير الفعل الإنسانى.

وهناك عدة قوانين تحكم العربية في كلامها وإنشائها. يدور كل قانون – منها – حول مفردات مختلفة الكيفية عن المفردات الأخرى. إذ أنها : قانون صوتى، وقانون صرفى، وقانون موسيقى. وهى قوانين تفضى بعضها إلى بعض. وتشكل كلها، قوانين لغوية فى جوهرها، تنقسم وفق مستويات يتولد بعضها من البعض الآخر ويكمل بعضها بعضاً.

فالقانون الصوتى ينبع من صوتيات أولية (حروف، و مقاطع) تتكون منها كلمات. وتتغاير كل صوتية منها بين الجهر والهمس، والشدة والرخاوة الرقة والفخامة، الحركة والسكون ... الخ. وهذه التغايرات وغيرها تحسب للمستوى الموسيقى فى اللغة. ولاتدخل فى حساب المستوى الصرفى وهى من عناصر النص الشعرى والنثرى على السواء، مثلها مثل خصائص الفصاحة والموسيقى اللفظية فى التركيب القائم بين الكلمات والحروف، أو ما يمكن أن نسميه مع " عبد القاهر الجرجانى" " النظم".

وتتركب الكلمات العربية من حقول دلالية تستتبع فى معظم أحوالها حروفاً دالة، مثلما يدل حرف القاف على دلالة (القطع) كما فى القول " قسم " و

قزم " و " قطع " مثلاً. إذ يدخل حرف (القاف) في تكوين الدلالة، ويبنى عليه ما قبله أو بعده كما تتكون الكلمات وفق جذور لغوية تخضع في تحديد دلالتها إلى ما يدخل عليها من سوابق ولواحق وإبدالات وتحولات، تشكل حركة الدلالة المطلوبة. وهنا تأخذ كل حركة، وكل حرف في الكلمة قسماً من دلالتها، داخل سياق الجملة. وهذا جوهر القانون الصرفي.

و" القانون الصرفي " هو القانون المتحكم في بنية الكلمة، وما يصيبها من نقص، وزيادة وإعلال وإبدال. وهو قانون " كمي " يتعامل كالميزان المجرد، ولا يدخل في حساباته الكيفية الصوتية المفردة " وخصائصها "، ولا يدخل – أيضاً – الكيفية النغمية والموسيقية – وهي التي تكون القانون الثالث. و"القانون الصرفي " قانون أصولي بالطبع لأنه يحاول الوصول إلى " جذر " الكلمة، وأصل " الصوت أو " الحرف ". ولأنه قانون (كمي) فإنه يزيد وينقص ويحول في موازينه وفق أصول الكلمة وتحولاتها الصوتية والنغمية.

و أهمية " القانون الصرفي " في أنه يكشف لنا قابلية الكلمة العربية للميزان. إذ يستطيع أن يزن كل كلمة مشتقة لها جذر (فعلي). وبالطبع فهو يهمل الجامد ، ومع ذلك قدم لنا الدليل على أن اللغة العربية في كل تكويناتها وهيئاتها، لغة وزن، وتفاعيل ، وبالتالي ففيها طاقة كامنة لإخراج الصيغ، والأوزان الصرفية، والتفاعيل بلا انتهاء. وقد ساعدت هذه الطاقة الكامنة الشعر العربي – منذ بدايته – على اختيار الصيغ الوزنية الملائمة للتركيب النفسي والاجتماعي للإنسان العربي، وهي صيغ تستجيب – بالطبع –

لمفردات الواقع الطبيعى والاجتماعى والنفسى العام داخل الحضارة التى نشأ فيها العربى، وتطور.

ولهذا كان لابد أن ينشأ القانون الثالث فى التعامل مع اللغة العربية، ليشمل: القانون الصوتى، والقانون الصرفى، ويضيف إليهما تعاملاً خاصاً؛ مع اللغة شعرها و نثرها، تعاملاً أخص مع النص الشعرى، وهو - تعامل خاص مع اللغة - يميزه عن غيره من النصوص، أعنى خاصية (الموسيقى المطّردة) داخل النص، والتى ينقطع اطرادها ويتصل، وفق خصوصية التعامل معه.

وتفضى هذه القوانين المتداخلة إلى قانون البنية الصوتية وإنتاج الدلالة ، فإن بنية الكلمة والجملة، كليهما، تتراكب من بداية تطور الصوت ، والحرف، والحركة إلى تكوين المقطع والكلمة والجملة، وتنتهى بتركيب النص الشعرى.

ولاشك فى أن " قانون الشكل " ينبع من النظرية أو المذهب السائد فى كل مرحلة تاريخية، دون أن ننسى محاولات الخروج والتجاوز والتجديد المستمرة خلال كل مرحلة.

وهى محاولات تتهمش، خارج النظرية والمذهب والنص الشعرى السائد فى كل عصر على حدة، رغم تعايش النظريات والمذاهب والنصوص الشعرية المختلفة فى عصر واحد. ولكن تسكن بعضها فى متن العصر والنص، وتذكر الأخرى فى هامش العصر والنص. حتى تتغير الظروف الموضوعية أو الذاتية أوكلاهما. فيتغير النص الشعرى، شأنه شأن بقية النصوص والسلوكيات والفنون والثقافات والحضارات. ولاننسى فى هذا

السياق أن للنص الشعرى استقلاله النسبي، ونموه الخاص، داخل هذه المنظومة المعقدة. وهى منظومة تشير إلى امتلاك الصوت لطاقات، وخصائص كامنة تظهر عند نطقه كما تظهر عند تأليفه مع غيره.

و " القانون الصوتي " يمكن أن يطلق على القوانين كلها، انطلاقاً من أن الشعر فن لغوى، يتعامل مع لغة الواقع ولغة المعجم، تعاملاً خاصاً. ولأن الصرف صوت أيضاً، فالموسيقى الشعرية صوت بالضرورة، وتقوم كلها على مسافات صوتية قد تقصر جداً كحركات الإعراب ، وقد تقصر كالحروف وقد تطول كالمقاطع " وقد تطول جدا كالكلمات، والعبارات، والجمل. وقد تأخذ شكل الصيغة أوشكل التفعيلة أو تأخذ من التكرار، والتشابه والتماثل، وسائط لتكوين البنية الصوتية للقصيدة بخاصة أو النص الشعرى بعامة.

وندرك – هنا – أن التناغم الحادث من ائتلاف هذه الأصوات جميعاً، يمثل وسيلة جوهرية، لجذب أذن السامع، وتوصيل الرسالة الموسيقية / الشعرية / الجمالية فى آن واحد.

ولا بد أن تنسجم هذه الأصوات مع تكوين الأذن البشرية، والذوق الخاص لصاحبها. ويبنى – على ذلك – ضرورة أن تخرج الأصوات والحروف والنغمات صحيحة، لتستقبلها أذن المتلقى بسهولة ويسر، وتجد فيها متعتها، ولذتها الجمالية.

ويعمل الخيال السمعي – لدى الشاعر و المتلقى على السواء- دوراً جوهرياً فى عمل الانسجام، ونبذ التنافر والشذوذ، كما يدخل الأداء فى عملية

الإسماع والتبليغ أى فى تعامله مع جهازى الإسماع (النطقى) والاستماع (الأذن).

وهنا لابد أن نتطرق - فى دراسة موسيقى الشعر - إلى الإنشاد الشعرى أو الخطابى المرتبط بالحضارة الشفاهية، و القراءة بالنظر لدى الحضارة الكتابية.

(٢)

الإنشاد و القراءة

إنشاد الشعر أو إلقائه ظاهرة ترتبط بالشعر فى أى زمان و مكان. فجوهر الشعر إيقاع مختلف الكيفيات. يأتى الإيقاع متراتباً متصلاً، ويأتى متقطعاً منفصلاً. و يتم الإنشاد بتوقيع الكلام حسب مشاعر المنشد، و حسب فهمه وعلمه بالدلالة و الصوت الكامنين فى النص المنشد. و تقوم النغمة الصوتية بعمل نغمة توافقية بين أصوات الكلمة و الجملة و دلالتهما و ايقاعاتهما. فتكون الجملة الشعرية المنشدة عبارة عن عدة حركات توافقية. وتحدد درجة الصوت المنشد و بعده أو قربه من مصدر الإنشاد، ومركز التلقى، مجموعة خصائص للمنشد نفسه. ولا ننسى فى هذا السياق، قدرة المنشد على التحكم فى جهازه الصوتى، ومدى استيعابه للخصائص الفيزيائية للصوت، والخصائص التركيبية للغة.

و هنا تنتقل الموجات الصوتية إلى آذان المتلقى و تكتمل عملية إنتاج الصوت و توصيله. و يعنى هذا أن المنشد يفكر فى هدف من التصويت، ويحدد هذا الهدف تفكيره السابق لإصدار الصوت، عبر أعضاء جهاز

الإرسال الصوتى، و جهاز الاستقبال السمعى، متفهماً للوسط المادى الحامل لذبذبات الصوت بين الإرسال و الاستقبال ويساعد المنشد فى ذلك مرونة هذين الجهازين القادرين على التحكم الدقيق فى عمليتى الإرسال و الاستقبال.

و هناك عوامل مساعدة، أصلها فيزيائى خلقى : منها : سعة الرئتين، وقوة الهواء، وطول الوترين أو قصرهما، سعة التجويف الصدرى والأنفى والحلقى، مرونة العضلات، ثقافة المنشد، وهذه القدرات تمايز بين منشد وآخر. ترى لماذا كان شوقى يترك إنشاد قصائده لحافظ ابراهيم؟!

و يختلف الأمر – بعد ذلك – فتختلف فكرة الإنشاد الموازية للنبرة الخطابية فى الشعر و النثر التقليدى و الإحيائى.

مع فكرة " الهمس " فى الشعر الرومانسى بكل تجلياته واتجاهاته. إذ يختلف الشعر الذى هو " صوت الجماعة " عن الشعر الذى هو "صوت الفرد " و تختلف علاقة الشاعر بجماهيره و متلقيه – أيضاً – خلال وسيلة التوصيل ، داخل جلسة بسيطة ، أو عبر " إذاعة " أو عبر " دورية " أو مطبوعة معدة للقراءة. ففى الشعر المنشد أو الملقى، يقوم الصوت المجسم بدور فعال. بينما يختفى الصوت المجسم عند القراءة، ليحل الصوت المتخيل مكانه. كما يختلف النص الشعرى القائم على رسالة صوتية، يعدها الشاعر، هدفاً من أهداف رسالته الشعرية، عن النص الشعرى القائم على تصوير شعرى و مواجهة للواقع، و مباشرة فى التناول.

فتختلف نصوص الشعر العربى التقليدى، عن نصوص الشعر الرومانسى، عن نصوص الشعر الرمزى، عن نصوص تقوم على الألاعيب اللفظية، والتجنيس والتسجيع، والتكرار، والتجانس الصرفى، و اختيار الكلمات

والصبغ الأسلوبية فخمة الصوت والتكوين. كلها نصوص شعرية تعتمد وزناً ما، أو ايقاعاً ما ولكنها تختلف بعضها عن بعض فى درجة الميزان و الإيقاع وفق إمكانات الشاعر و النص، ووفق المذهب الشعرى.

(٣)

يقع الكلام بين جهازى الإسماع (النطق) والاستماع (السمع). فيكتسب الصوت خصائصه من القائل والمتلقى كليهما. ويتحول الصوت إلى عملية فيزيائية يستطيع جهاز النطق أن يتحكم فيه، ويصدره بكيفيات متعددة. ولقد تتنوع الأبجدية الصوتية بين الشعوب القديمة والحديثة. كل يحددها و يرتبها و يرسمها حسب ظروفه، وحسب قدرات الجهاز الإسماعى و الاستماعى لديه. ولهذا تشترك الشعوب فى معظم مفردات الأبجدية، وتتميز كل لغة بسمات خاصة. وهو أمر وارد باستمرار، لأنها لغة أخرى، رغم استقلالها.

والصوت العربى (والحرف العربى) كغيره، عملية فيزيائية، اعتنى بها العربى قبل أن يقيم عليها الدرس العلمى. واستطاعت هذه اللغة أن تستوعب حياة العربى المتعددة المتنوعة فى القبائل والبلاد. وكتب بها أقدم أدب حى حتى الآن. وكتب بها الشعر، والقرآن الكريم، وهما أهم ما فى حياة العربى قبل الإسلام وبعده. فيهما تفجرت اللغة وأعطت ما فيها من طاقات كامنة قادرة على التأثير فى المتلقى.

ولا تقف اللغة عند مجرد التأثير فى الآخر، بل تتعدى ذلك إلى التعبير عن الذات والآخر - أيضاً - بمصاحبة الصوت لدلالة، أوتحوله إلى رمز لشىء

ما أو حالة ما. وفق نظام لغوى ونفسى واجتماعى يتفق عليه المستخ
للغة فى عمومها وخصوصها. وقد استطاع اللغويون والنحوي
والعروضيون، والموسيقيون، والبلاغيون، ان يدرسوا هذه اللغة، وأن ي
لها القواعد والضوابط والقوانين والأوصاف المحددة التى تساعد
استخدامها، بشكل صحيح فى مختلف سياقاتها، كما تعلم الآخر، الوافد
لغة مخالفة، الحدود التى لا يتخطاها، وهو يستعمل هذه اللغة، أو وهو ي
منها أو يعيرها.

وقد أخذت هذه البحوث والعلوم العربية تدرجاً فى استكمال م
بالتجريب الشخصى والمعملى، وبما تعلموه من الثقافات والعلوم المترجمة إلى
العربية بعد ذلك. فإن " علماء العرب عرفوا معظم أجهزة النطق وإذا
كان الرعيل الأول أشار إلى بعض أعضاء النطق ، فإن الآخرين - كابن
سينا- أتموا هذا النقص، بالإشارة إلى الأعضاء الأخرى ، بل ان " إخوان
الصفا " عرفوا دور الرئتين فى عملية إحداث العملية الكلامية... وهكذا لم
يبق إلا الإشارة إلى الوترين الصوتيين، وفى الحق انهم، وإن لم يصرحوا
باسمهما، فإنهم استشعروا رنينهما فى الصوت المجهور .. أما مخارج
الأصوات، فقد عرف العلماء العرب من نحويين وقراء، كل ما يتعلق بهما.
وإن كان عامتهم دعاها بالمخارج ، فإن " ابن دريد " سماها.. المجارى ،
وتفرد ابن سينا بتسميتها بالمحابس(١). وهى تسميات لا تبعد كثيراً عن
التسميات المعاصرة.

وقد بنيت هذه العلوم العربية، على النصوص العربية الفصحى، ليتم الضبط الصرفى والنحوى والأسلوبى، عند تلقى النصوص العربية، المكتوبة والشفاهية. ولهذا كان لديهم عصر احتجاج لغوى ينتهى عند تدخل المولدين فى انتاج هذه اللغة. كذلك بنى عمود الشعر العربى موازياً لعصر الاحتجاج ونجد الاستشهاد فى هذا العصر يكاد يقتصر على الشعر العربى، والقرآن الكريم، ولغة البدو السليمة. ولذلك نظر إلى نتاج المولدين فى اللغة والأدب على السواء، نظرة شك وفحص. وهى النظرة التى نظر بها إلى شعر اللهجات، والعاميات والأشكال الشعرية غير الرسمية.

" وقد بدأ التطور فى اللغة العربية المولدة حينما انتقلت العربية بعد وفاة الرسول (عليه الصلاة والسلام) مباشرة عن طريق الغزوات الكبرى فى العهد الإسلامى الأول، إلى خارج حدودها القديمة، فى مواطن لغوية أجنبية"(٢). وكان الاهتمام بضبط كل شئ فى هذه اللغة ابتداء من الصوت والحرف إلى آخر ظاهرة فيها، أهم ما يفعله أهلها.

ووضع التوصيفات والقواعد فى كل مستوياتها، وفى الشعر والقرآن الكريم بخاصة. وتدخل موسيقى الشعر، فى اهتمامهم، من هذه الزاوية صوناً للعربية وآدابها، وتمييزاً لها عن اللغات والآداب الأخرى، التى دخلت إلى لغة العرب وآدابهم، كما دخلت فى تركيب واقعهم الإجتماعى.

فقد " أجمعت الروايات التاريخية على ان العرب قد أحسوا فى نحو منتصف القرن الأول الهجرى بخطر يهدد لغتهم، وامتد هذا الخطر إلى النص القرآنى (بعد حروب الردة، وأثناء عصر الفتوحات).... والحقيقة أن

اللحن/ قد يكون السبب المباشر، ولكن هناك أسباباً أخرى دعت إلى التفكير في اللغة من حيث هي ظاهرة تحتاج إلى فحص ودراسة. وأول هذه الأسباب فهم القرآن الكريم.. وأما السبب الثاني فهو وضع قواعد لتعلم اللغة العربية، بحيث يجد فيها هؤلاء الأعاجم والموالي عاصماً من الخطأ... "(3).
ولا ينفي ذلك أن بعض المولدين كانوا يجيدون هذه اللغة ، وكانوا من شعراء العربية الكبار. كما ينبغي الالتفات إلى أن وضع النموذج اللغوي والأدبي، قد كشف خصائص (الملحون) (والخطأ) (والغريب) (والمكسور) في اللغة والشعر على السواء.

وما حدث في دراسة اللغة حدث في دراسة الشعر العربي. ابتداء من دراسة " محمد بن سلام الجمحي " " طبقات فحول الشعراء " و من تلاه. إذ حاول النقاد والبلاغيون مجاراة اللغويين والنحويين والقراء والعروضيين؛ فوضعوا لمؤلفاتهم عناوين كعيار الشعر، وقواعد الشعر، و اهتموا بصناعتي النثر والشعر، الى جوار اهتمامهم بنظريات الإعجاز القرآني، وتأويل مشكل القرآن، وصولاً إلي دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة في القرآن الكريم الكريم و الأدب العربي، لبيان منهاج للأدباء والبلغاء بعامة.

وكان العصر الأموي عصر العربية الأعرابية، لذا كان الاهتمام بالضبط اللغوي، وجمع النصوص والشواهد و تحديد عمود. الشعر وكان العصر العباسي، عصر العربية الفصحى (والعربية المولدة) بكل ما تحمل الثانية من اختلافات في المعجم، والتركيب، (اللحن) أو الخروج على سنن العرب. مما جعل العصر العباسي عصر وضع المعايير الضابطة للغة العرب و أدبهم.

... نظم التي اعتمدت عليها العربية حتى بزوغ العصر الحديث.

وجدير بالذكر : أن العربية بلغتها وآدابها ، لم تقف مجرد مستقبلة ... المولدين) وما أتوا به من حضاراتهم و أوطانهم من علوم وثقافات، ... و آداب. فإن الهجرات العربية إلى بلاد هؤلاء الأعاجم قد خلقت ... لغوياً و أدبياً. فكما كان يتألف من هؤلاء الأعاجم (الموالى) الطبقات ... و الوسطى من المجتمع الإسلامي، امتلكت العناصر الطامحة من هذه الطبقات زمام اللغه التي تنطقها الطبقة العربية العليا، على حين بقى السواد الأعظم عند أسلوب لغوى دارج ظهرت فيه، بواسطة ترك التصرف الاعرابي، قبل كل شيء، سمات العربية المولدة. و من هذه اللغة الدارجة في القرن الأول، التي أخذت - كما يبدو - بعض الخصائص المحلية في المدن المختلفة، نشأت اللهجات المتأخرة في المدن الإسلامية "(4)

وكان العرب بهجراتهم و فتوحاتهم ينشرون لغتهم ثم أدبهم بين شعوب هذه البلد رغم مقاومة اللغات واللهجات المحلية للعربية في البداية، حتى تم تعريب الدواوين. وتحولت العربية لغة الدين الفاتح، والدولة الحاكمة إلى لغة لهذه الشعوب. وبعد جدل طويل، امتلك المسلمون عرباً وعجماً ناصية العربية. وأصبح الأدب العربي أدبهم، فظهر التأثير العربي في اللغة والمعجم و الأدب. وظهر شعر في لغات غير عربية يحمل تقنيات القصيدة العربية، إلى جانب، ظهور شعر عربي يحمل تاثيرات من تقنيات شعر غير عربي. ولكن الغلبة كانت للقصيدة العربية. فقد كان التأثير في الشعر الفارسي، والسرياني، والعبرى.. وغيره. بعد الإسلام، واضحاً في أشعار هذه اللغات، بينما نشأ الشعر العربي نشأة مستقلة. وكان الشاعر الفارسي،

الغنائي " منوجهري " يكتب قصائده على النموذج العربي. فقد " نشأ الشعر الفارسي متأثراً بالشعر العربي شكلاً و موضوعاً.. وكان للقصيدة العربية بمفهومها الفني، أثر واضح في نشأة القصيدة الفارسية "(٥). كما " أثر الشعر العربي على الشعر السرياني تأثيراً واضحاً. فظهرت فيه القوافي. ولم تكن معروفة من قبل. فلم يكن يعرفها السريان الأقدمون. وأول من أدخلها " يوحنا بن خلدون " من القرن الحادي عشر الميلادي. ثم حذا حذوه بعض الشعراء حتى نهاية القرن الثاني عشر. فعم استعمالها عند جميع الشعراء ، حتى أصبحوا لايعدون من يهمل القافية في شعره في طبقة الشعراء الفاضلين".(٦)

ويؤكد هذه الفكرة، عوني عبد الرؤوف في قوله :" إن الشعر السرياني تأثر بعد الفتح الإسلامي بالأوزان العربية.. وإن بقيت الأوزان السريانية معروفة لدى الشعراء السريان. ونظم فيها البعض منهم أيضاً ".(٧) ذلك أن تأثر أي من شعر اللغات السامية ، ببعضه البعض قبل الإسلام أو بعده يعني الانتقال من الشعر النبري (الكيفي) الى الشعر التفعيلي (الكمي) وهي نقلة ليست بسيطة لأنها تخالف تماثل اللغة مع وزنها الشعري: فقد كانت اللغات السامية (الأكادية – السومرية – البابلية – السريانية) وغيرها. لغات نبرية ترتبط الدلالة فيها بنبر الكلمة ، والمقطع. وهو ما يوجد بنسبة استثنائية في لغتنا العربية قبل الإسلام وبعده. ولا ينفي هذا الخلاف (الكمي/ الكيفي) أن تستفيد اللغات من بعضها البعض، ولا ينفي أن يستفيد الشعر بخاصة من شكل القصيدة أو الأغنية أو الدعاء الديني، لأنها كانت تمثل الشكل الرسمي للغة العربية مباشرة، ووفق مطالبه الروحية ومثله الأعلى.

وهنا لابد أن نفرق بين أنواع من الشعر : الكيفى/ النبرى، والكمى/ والمقطعى. فالأول " تتأثر المقاطع فيه بالنبر وتخضع له. فالمقطع إما منبور أو غير منبور. والبيت يتكون من عدد معين من المقاطع المنبورة "، والشعر المقطعى هو" شعر غير كمى. وهو خال من النبر الذى يولد الإيقاع والموسيقى فى تفاعيله وموسيقاه هادئة "(٨).

أما النوع الثالث فهو الشعر الكمى المعتمد على توالى حركات وسكنات ومنه الشعر العربى ، وهذا الشعر الكمى يترتب عليه نتيجتان :

<u>الأولى</u> : أنه لم يأخذ عروضه و قوافيه، من أى لغة نبرية قديمة قبل أن- يصوغه العربى صياغته الأخيرة، قبل الإسلام بمائة وخمسين عاماً تقريباً.

<u>الثانية</u> : أن إحتمال تأثره بالشعر الكمى القديم واردة ، فقد كان الشعر اليونانى، واللاتينى، والهندى، شعراً كمياً. ولكن هناك من الخلافات فى طبيعة هذه اللغات مع اللغة العربية ما لا يسمح باستعارة عروضها.

فاللغات غير العربية، الهند أوروبية، تختلف فى نقطة جوهرية، تتصل بطبيعة اللغة، وطبيعة الوزن الشعرى " فالعربية و إن كانت تميز مثل اللاتينية و اليونانية و الهندية التقسم بين الحركات القصيرة و الطويلة، فإن البناء اللغوى بالعربية .. يتيح استعمال كلمات من نفس الوزن وبنفس التصريف، إذ إن لها نفس التكوين الشعرى. ومن ثم يمكن إبدال الكلمات بالشعر -إذا لم تكن كلمات القافية- بأخرى دون المساس بالوزن. وهذا ما حدث فعلاً لكثير من الأبيات ... /...وهذا لايمكن أن يحدث فى النصوص الشعرية اليونانية أو

اللاتينية حيث يعتبر الوزن وسيلة هامة. لأن صوت الكلمات بالبيت لا يمكن أن يتغير بسهولة دون أن يشوش الوزن."(٩)

وهكذا يظهر لنا أن القانون اللغوى و الصرفى، فى العربية، يتحكم فى كيفية العروض العربى الكمى الذى يحمل فى بعض مقاطعه، وحروفه ، النبر، والتنغيم. وهذا عرف صوتى عربى حددته أجهزة النطق و الاستماع لدى المتحدث و المتلقى. ويزيد على ذلك فكر المرحلة و مفهوم الشعر عندها. وهو مفهوم يفرض شكلاً مناسباً له، يتضح من المقارنة و الموازنة بين اللغات و الأدب و الموسيقى فى الجغرافيا المحيطة العرب، أو المشاركة لها فى المكان. ويفيد – فى ذلك – التعرف على الشكل الأدبى الذى خرج منه الشعر العربى. وتحليل النماذج الأولى للكلام الموزون أو المنغم فى الشعر و النثر على السواء.

أدى التركيز على شكل القصيدة العربية بتقاليدها الموروثة منذ شعر امرىء القيس ومن تلاه ، إلى جعله النموذج الأعلى للشعر. وانزوت بالتالى المقطوعة، والأرجوزة، والأغنية الدينية، والابتهالات فى المواسم المتعددة عند العرب، حتى أن (المسمط) و (المخمس)، وهما شكلان عربيان، لم يحظيا باحترام القصيدة (أو القريض)، بين العرب، وحسبا شكلين خارجين. وساعد على هذه القسمة بين المتن و الهامش الشعريين والاجتماعيين، غلبة توظيف القصيدة فى المدح والهجاء و الفخر والغزل. وهى الأغراض المفيدة الشاعر فى حياته العامة والخاصة. وهى أغراض مرتبطة بمصالح الآخرين، وبعملية التواصل الإنسانى معهم.

والحديث عن البدايات الأولى لأى فن أو أدب يرتبط بالبنية الحضارية التى ينتمى إليها، ويولد منها. كما يدفعنا البحث عن النشأة إلى إعمال العقل، والتخيل الخصب، والقياس على المثيل، لاستنتاج نتائج تتفق مع العقل؛ ومع النصوص، والإشارات، والآثار التى وصلتنا. وهى دلالات تفصح بما هو موجود لدينا وعما هو غائب عنا. وعما نريد أن توجده. ولابد أن نعترف– دائما – أن مايصل إلينا هو ما حفظه لنا الزمان عن السلف. وأن ما ضاع أكثر مما وصل، وأن ما يصل لابد أن يحتاج لغربلة. لأن شبهة الانتحال، تظل قائمة، فى حالة الأدب العربى، بسبب تغير عقائدى بين الجاهلية والإسلام، وبسببه وجود نص دينى مقدس كتب بلغة هذه الآداب العربية الجاهلية.

والواقع أن المجتمعات فى تكوينها البدائى، عادة ما تستسلم لمشاعرها الأولية، يحركها فى هذا، خوف من الهلاك بالطبيعة أو بالعدو البشرى ويحركها نقيض آخر هو حب الحياة والبقاء. ومن ثم تتصالح مع الطبيعة والبشر أو تصارعهما. ومن هذين النقيضين تخرج انجازات كل جماعة تحمل خصائص إنسانها وطبيعتها. أى يتدخل ما هو طبيعى، وما هو اجتماعى فى تشكيل نتاج كل جماعة بشرية.

ويصبح من الطبيعى أن نعود بالظاهرة التى تبحث عن جذورها الى أبسط شكل لها. ويمكن استنتاج هذا الشكل البسيط من الظاهرة الناضجة نفسها. فالكلام العربى، الشفوى والمكتوب، فيه درجة من النبر والتنغيم، تفصح عن أن الصيغة الموقعة ذات الجرس هى البداية، لأنها تملك القدرة على التأثير فى المتلقى أكثر من غيرها، لأن النسق و النظام المنغم ينبع من لحظة أكثر كثافة،

وأعمق شعوراً من لحظات الحياة اليومية. خاصة إذا كنا فى المجتمع العربى قبل الإسلام، حين كانت الحرب ورحلات الصيد تحتاج إلى قوى -الهة تحفز الشعور للخروج عليهما، كما تطلب من العائدين منها تصوير ما خبروه، وفى الوقت نفسه، تتطلب من الأحياء ، تصوير مشاعر الفراق، ورثاء الذين لايرجعون، ومدح ذوى الخلق الحميد وذم غيرهم.

فى حين كان الكاهن والساحر، والشاعر؛ يستخدمون اللغة نفسها وقتى السلم و الحرب. فى الرقية، و النبوءة، واستخلاص حكمة الأيام، وتوجيه سلوك الجماعة البشرية. وقد خلق هذا المناخ مع الخبرات الموسيقية والايقاعية نمطاً غنائياً. يبدأ من الدعاء والابتهال، إلى أغانى الحج والمعبد ، وإلى أغانى السمر و المناسبات الشخصية والاجتماعية. وهنا كان لابد من نمو يحدث فى النثر بما اكتسبه من سجع، وإيقاع، وهنا، تنشأ (الصيغة) التى كونت فيما بعد التفعيلة، فى زمن كان كل ما هو منبور أو موقع شعراً، قبل أن يختص الشعر ببحوره الراقية التى لا تزال تعيش حتى اليوم.

وهذا ما جعل أكثر الدارسين فى هذه القضية يرجحون " أن الرجز فعلاً أقدم نظام للشعر العربى، كما يقول جولد تسيهر، وهولشر، وأولمان. وهو عندهم ليس إلا سجعاً منظوماً مقفى. فالسجع جمل قصيرة مقفاة بلا وزن. أى أنها يراعى فيها تساوى عدد المقاطع أوكميتها. واستعملت الجمل المسجوعة أكثر ما استعملت فى الجاهلية عند طلب النزال فى الحروب أو الرقوة من السحر أو فى كلام الكهان، وكل كلام يعلو عن منزلة الحديث اليومى المعتاد(١٠). ويساعد على تفسير هذا الرأى أن إيقاع الرجز وسط بين

النثر والتفعيلة. وهو لبذا أول صيغة شعرية، ورن عليها من قصدوا إلى الشعر و إلى قريضه ورجزه فيما بعد.

ونقول هنا : إن رحلة تخلق الإيقاع و الوزن العربى، قبل النص الشعرى الناضج، تعاركت مع الواقع، و مع اللغة، و مع الإنسان، حتى تشكلت طريقة متميزة لصيغ يقاس عليها الشعر فى كل تجلياته. وهذه المعركة حفظت للشعر العربى " خاصيتين بقيتا من معالمه حتى الآن هما : القافية، وجوهر الإيقاع. "(١١). وهما خاصيتان يأخذان صفات مميزة فى كل مذهب شعرى، أو فى كل مرحلة تاريخية، رغم تعايش كل النصوص الشعرية وتعاصرها مع غيرها من النصوص النثرية. وكلها نصوص تخضع لطبيعة العربية القابلة للوزن. وهى الطبيعة التى جعلت البلاغيين يتعاملون مع أى نص على أنه كلام لابد أن تتوافر فيه شروط الفصاحة والبلاغة ووجوه تحسين الكلام المسماة بالبديع، وكلها شروط تعتمد على فكرة (النقاء) اللغوى ، فى الصوت والمعنى و الأسلوب و القالب الأدبى.

و لهذا فمن البديهى أن تنشأ الصيغ الشعرية من الصيغ المتاحة فى اللغة، والمتداولة لدى الأبناء، ومن الفن القولى السائد. ولما كان الفن القولى السائد يقوم فى أساسه على فكرة (التسجيع) وتنغيم الجملة. كان من الطبيعى ان تنشأ تصيغه الأولى قريبة من لغة الحياة والأدب. و من النثر . الشعر على السجع ، ... تكرار النغمة وتصبغه من الأساس الكمى و النبرى فى آن واحد

أليس قولنا " أهلاً و سهلاً مرحباً موزوناً على " مستفعلن مستفعلن"؟ أليست لغة الحياة اليومية، كامنة فى لغة الأدب، بحركاتها وسكناتها ؟ حيث تتركب أهلاً (/٥/٥) من سببين خفيفين، وتتركب سهلا (/٥/٥) من سببين خفيفين. خلقت بينهما (واو العطف) وتدا ليس فى تركيب كليهما، حتى يصبح القول: (أهلاً و سهلاً) (/٥/٥//٥/٥) على وزن (مستفعلن فا). وهكذا دواليك يزداد الكم الوزنى، و تتركب التفاعيل، حتى تخلق التفعيلتان وهما ثلث بحر أو نصف بحر، وحتى تكتمل شطرة شعرية من ثلاثة تفعيلات تنتهى بقافية. أو نغمة تقفل بها دائرة الصوت والتفعيلة.

ولهذا كان (الرجز) أليفاً قريباً إلى الحاجات الإنسانية فى كل حالاتها. بل " و فى وسعنا أن نقول الآن إن الرجز فى العصر الجاهلى كان بمثابة الشعر الشعبى -إن نحن نظرنا إلى قائليه، والى أغراضه ومناسباته "(١٢). فقد استوعب الرجز حركة العربى فى العمل والحرب و الصيد، و التلبية، والكهانة، والمناسبات الاجتماعية الأخرى. كما استوعب الحالات نفسها بحور أخرى أسموها القريض، مفرقين بين وزن وايقاع خاص بالرجز كمرحلة تاريخية، وبين غيرها فيما بعد. الأمر الذى يقرن الرجز بالمشافهة والارتجال والاقتراب من النثرية المسجعة. لأنه سهل على السمع فى تلقيه، وسهل على منشئه فى تركيبه كما رأينا فى المثال السابق. وكما يرى بروكلمان " يبدو أن الرجز فى الجاهلية كان يلبى حاجة الارتجال فحسب. ولم يستخدمه بعض الشعراء فى مناقصة الأوزان العروضية الكاملة إلا فى زمن الأمويين.

ومن الرجز نشأ بناء أبحر العروض على مصراعين و قافية فـي الثـانى، أمـا الأوزان العروضية فلا ريب أن بناءها تم بتـأثير فن غنـائى وإن كـان بدائيـاً ويتضح مظهر ذلك على الخصوص فى الحداء بالركبانية.(١٣)

وهو أمر مهم يربط الشعر بالحركة و الحداء و النغم بالإضافة للأسـباب التـى ذكرت من قبل.

والسؤال المترتّب على ذلك، كيف كان العرب ينشدون هذا الشعر؟ وكيـف كانوا يدونونه ؟ ! لأنه سؤال يرتبط بالشكل الشعرى.

ونسـتنتج مـن النمـاذج المتعددة (مـن الرجـز والقريـض) المتنـاثرة فـى كتـب التاريخ، والسير، وكتب الأدب والنقد العربية، أن البداية كـانت بالشـطرة، وأن ما سمى بعد ذلك (البيت) هو هذا الشطر الواحد حينما يكرر مرتين. ونستدل على ذلك الرأى بعدة حجج.

<u>أولهـــا</u> : أن الشـكل الشـعرى الأول كـانت الشـطرة فيـه تطويـراً للجملـة المسجعة. وبديلاً شعرياً عنها.

<u>ثانيهـا</u> : أن التصريـع الحادث فى البيت الأول من النص الشعرى، يعنـى أنه يكـرر وزن و قافيـة الشطـر الأول فى الشطر الثانى.

<u>وثالثهـا</u> : أن شـكل المخمسة يعنـى أن تكـرار الشـطر الخـامس كالأربعـة السـابقة عليه، يـدل على ان الخـلاف كامن - فقـط - فـى شـكل كتـابة القطعـة. والترتيـب المنطقـى لهـا أنهـا خمسـة أبيـات (أشطار) متوالية، تمثل مقطوعة.

وعندمـا تتغيـر المخمسة التالية فى القافية، يعنى أنها تقلد أصلهـا النثرى المسجوع الذى يغير شكل سجعته كل مجموعة من الجمـل. فهـى

دالة على الأصل النثرى المسجوع، ودالة على أن البيت كان شطراً واحداً بلا فاصلة. وأن الفاصلة كانت مرحلة متقدمة أنتجها الشاعر العربى حين اتكأ على آخر الشطرة الثانية، وترك الأولى حرة فيما عدا البيت الأول. وهو بذلك يضع الميزان ويكرره على نحو ما سنوضح فى استنتاج الصيغة، ونشأة الشعر العربى.

ورابعها: أن العروض والضرب يتعرضان لعلل واحدة، تدوم عند البدء بها فى الأبيات التالية.

وخامسها: أن القافية دالة عامة على هذه(الشطرية). وهى التى لم يستغن عنها الكلام الفنى نثره وشعره، حتى سميت بالفواصل فى القرآن الكريم، تمييزاً لها عن سجع النثر، وقافية وروى الشعر، وموسيقى المثل والحكمة. وهو أمر يتفق مع طبيعة الحضارة الشفوية لدى العرب فى الجاهلية.

فموسيقى الكلمة وسجعها و فواصلها و قوافيها و رويها، أعنى موسيقى الخواتيم دالة أكبر على هذه الميزة الشفوية التى جعلت من الأدب العربى فى مجمله أدباً قابلاً للحفظ و الاسترجاع للاستشهاد به، وروايته، والاستماع به فى وقت واحد. وهذا لا ينفى أن بعض العرب من الشعراء، و غير الشعراء، كان يعرف القراءة والكتابة، و لكنه ، يخاطب المجموع الأمى، صاحب الثقافة الشفوية، وملكة الحفظ التى كانت تبلغ لدى بعضهم حد الإعجاز"(١٤). ونلمح الخصيصة نفسها فى الشعر الشعبى بوجه عام فى القديم والحديث، وفى القالب الزجلى و العروضى، والقالب النبرى، والمقطعى، بل سيتأثر الشعر المنثور، وقصيدة النثر فيما بعد بالقانون نفسه، رغم أنهما من

الشعر المدون و ليس من الشفاهية بشىء ولمن تأثر بروح الشفاهية والشعبية بل سيؤثر الشعر الشعبى – فيما بعد – بأشكاله ولغته على النص الشعرى الفصيح ، من خلال تجديداته وتجاوزات الشكل الشعرى الشعبى.

إحالات الفصل الثاني

(١) خليل ابراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، الموسوعة الصغيرة (١٢٤) دار الجاحظ للنشر - بغداد، ١٩٨٣. ص ٢٤.

(٢) يوهان فك، العربية، دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، ترجمة رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٨٠. ص ١٧.

(٣) حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر اللغوي عند العرب، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٨، ص ٢٤.

(٤) يوهان فك، العربية، ص ٢٤.

(٥) أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، الطبعة السادسة، ١٩٨٨، ص ٣٦٤. هذا " وقد تأثر الفرس بالشعر العربي، حتى بلغ تأثرهم به حدا، تجاوزا فيه اللغة إلى العروض، واستخرج الأوزان الشعرية الفارسية من دوائر العروض العربية. فيما عدا وزني الرباعيات والفهلويات اللذين يظن أنهما لا يرجعان إلى الأوزان العربية.

و انظر في هذا :

- مقداد رحيم ، نظرية نشأة الموشحات الأندلسية بين العرب والمستشرقين " الموسوعة الصغيرة، (٢٣٣)، الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦. ص١٦، ١٧.

انظر في هذا أيضاً :

- عبد الوهاب عزام ، أوزان الشعر و قوافيه في العربية و الفارسية والتركية ، مجلة كلية الآداب - جامعة فؤاد الأول ، مج ١ ج ١ ١٩٣٣.

(٦) زاكية محمد رشدى ، تاريخ اللغة السريانية ، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة ، ص ٢٦٨ - ٢٧٠.

" أما المستشرق الأسباني فيليكروما فقد حاول أن / يجد علاقة بين الموشح والزجل من ناحية ، والفن الشعرى العبرى المعروف بالبزموت pizmon ، و التسبيحات اللاتينية التي يرددها جمهور المصلين عقب كل فقرة من فقرات الترتيل الديني، و هي في الغالب آيات من الكتاب المقدس.

انظر في ذلك : مقداد رحيم، السابق، ص ٩ / ١٠.

(٧) عوني عبد الرؤوف، بدايات الشعر العربي بين الكم و الكيف، ص١٦.

(٨) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، بدون، ص ١٤٦.

(٩) عوني عبد الرؤوف، بدايات الشعر العربي، ص٣٨ ، ٣٩.

(١٠) المرجع نفسه. ص٥٨.

(١١) نفسه ، ص ٦٥.

(١٢) عز الدين اسماعيل ، المكونات الأولى للثقافة العربية، مطبوعات وزارة الإعلام بغداد ، سلسلة الكتب الحديثة (٤٥)، الطبعة الأولى ، ١٩٧٢. ص ٣٣.

(١٣) كارل بروكمان ، تاريخ الأدب العربي ، نقله إلى العربية، عبد الحليم النجار ـ دار المعارف ، الطبعة الخامسة، ١٩٨٣. جـ ١ ، ص٥١/٥٢.

(١٤) أنظر تفصيلات لهذه الخصائص، في : عز الدين اسماعيل، المكونات الأولى للثقافة العربية، السابق. وفي : حسين نصار، الشعر الشعبي، المكتبة الثقافية، عدد مايو، ١٩٦٢.

الفصل الثالث

موسيقى الشعر العربى وتشكيل النص الشعرى

(١) دور السجع والصيغة والتفعيلة فى بنية : والغناء.
(٢) عمود الشعر العربى ومذهب البديع والشكل الشعرى.
(٣) التحديدات والتحولات والترجمة.

موسيقى الشعر العربى، عنصر جوهرى فى تشكيل النص الشعرى. يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعرى. فهو يكمل بقية العناصر، و يوازرها فى الوقت نفسه. ومن ثمّ كان ذا وشائج بالصورة الشعرية، وتقنيات الشكل، ولغة النص الشعرى بوجه عام.

ولهذا تتأثر موسيقى الشعر، بحركة هذه العناصر، و ما يطرأ عليها من تغيير. و تتطور موسيقى الشعر بالتالى بتطور هذا الشعر. سواء دخل هذا التطور إلى معجم الشعر، أم طرق تركيبه و تشكيله وصياغته، أم دخل إلى شكل النص من حيث يكون تقليدياً أو غير تقليدى.

ويستفيد دارس موسيقى الشعر من كل ما تقدم فى دراسة هذه العناصر. إذ تدرس البلاغة - " علم البديع" - كثيراً من التكوينات الصوتية. كما يدرس " علم البيان " التصوير الشعرى، ويشمل " علم المعانى مع علم النحو و الصرف " التراكيب والأوزان الصرفية لكل كلمة ذات أصول عربية. ويستفيد - من هنا - علم موسيقى الشعر من كل تقدم فى هذه العلوم. لأنه سيعرض جانباً خفياً ، أو علاقة متوازية لم يكن الدارس قد لاحظها من قبل بأدوات علمه.

وتتركب هذه العلوم من بعضها البعض. إذ يبدأ " علم الأصوات " من دراسة " الفونيم " و هو الصوت المفرد أو الحرف، من حيث : الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، ثم يدرس " المورفيم " أو المقطع الصوتى المكون من أكثر من حرف. ويدرس من مجموع الحروف و المقاطع الكلمة وأنواعها و مجالاتها. فإذا ما دخلت الكلمة المفردة فى علاقة صوتية، أو موسيقية، أو دلالية مع غيرها من الكلمات تدخل "علم النحو " لضبط أواخر

الكلم بالعلامة الصوتية المناسبة على أواخر الكلمات ، بعد أن يكون "علم الصرف" قد ضبط الكلمة – حتى قبل آخرها – على وزن صرفى، أو كما سمعت عن العرب.

ويأخذ "علم المعانى" فى تفهم موقع الكلمة من الدلالة المطلوبة، وكيفية وضعها – فى الجملة – فى أفضل وضع لها، تصل به الدلالة (والايحاء) إلى المتلقى. وهو بذلك يتصرف فى شكل الجملة من تقديم و تأخير، و حذف وذكر، و تكرار و تأكيد ....الخ مستعيناً بعلم النحو فى فهم جواز و عدم جواز هذه التحركات داخل الجملة، فى الوقت الذى يقف فيه علم النحو تابعاً لرغبة المتحدث، ولحالة المستمع، ومقيداً لها، فى الوقت نفسه. لأنه يقوم على تسجيل ما ورد من قبل هذا المتحدث.

فاذا ما تشكل المعنى الأول (المباشر). يمكن أن ينتقل المعنى إلى مرتبة غير مباشرة، أومعان ثوان. فيتكون المجاز و الرمز وهو ما نسميه الآن : الصورة الشعرية. وهو ما كان يدرس فى البلاغة القديمة تحت باب "علم البيان". وكل نقل دلالى ، ينقل معه – بلا شك – تركيب الجملة. ويحرك موضع الكلم داخلها، فيترتب على ذلك أصوات جديدة، وعلاقات صوتية جديدة، و تركيب جديد، وكل ذلك ينتج موسيقى، ونغماً جديداً عند تشكيل النص الشعرى.

و تتم هذه العملية – كلها – متداخلة، متآزرة، لحظة الكتابة، ثم فى لحظة التلقى. و لكننا فى لحظة الدرس النقدى و البحثى، نفصل العناصر، لندرسها مستقلة، ثم نعيد تركيبها لندرس علاقاتها ببقية العناصر.

وتنضوى العناصر المشكلة للنص الشعرى تحت مصطلح " الشكل" و ليس الشكل هنا، مجرد الإطار السطحى الذى تلتقى فيه بالعناصر. إنما الشكل هو الصورة النهائية لجدل العناصر كلها. وهو / مجموع العلاقات، المقصود بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات، هو الذى يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللغوية."(١).

أما التنافر فقد يؤدى تهدم الشكل ، وعدم القيام بالوظيفة. إذ كل عنصر لايقوم بوظيفته اللغوية ، يعطل بقية العناصر عن دورها، ويهدم النص بالضرورة ، فيظهر فيه النبو، و الاضطراب و الركاكة، لأنه يتحول من عنصر بنيوى ، إلى عنصر زائد بلا وظيفة.

وإذا ما أضفنا إلى هذا، أن تعريف الشعر يجمع بين " العلم " و"الشعور " لغويًا. فهو مدخل مهم لمعرفة فكرة " الصناعة " والعقل" و الفكر فى الشعر إلى جوار فكرة " الطبع " و " المشاعر " و " الصدق " الأخلاقى والمعرفى. و يكون الشعر حاملاً لفكرتى العقل (الصناعة) و الطبع (التلقائية) فى آن واحد. و بهذا يدخل التعريف جانبان : جانب فيه توازيات : (العقل) و(الصناعة) و(التقاليد الشعرية الموروثة) و (الحكمة)، و(مكارم الاخلاق). وجانب ثان فيه توازيات : (الطبع) و(الفطرة)، و (المشاعر) و (العواطف). وكلا الجانبين يفسر غاية الشعر ووسيلة تشكيله. أى (الصناعة) و(الحض على مكارم الاخلاق).

ولقد أدى ثبات المثل العليا الأخلاقية العربية – وعدم تعارضها مع الإسلام– إلى ثبات هذه التوازيات، والمفسرات، و إلى ثبات مفهوم الشعر، داخل نسق " عمود الشعر " الموروث، وما دخل عليه من تعديلات، وتعميقات.

وأصبح في اتجاه" أنه الكلام الموزون، المقفى، الدال على معنى " وهو التعريف المطابق للمحافظة على عمود الشعر، وعلى المثل الأخلاقية، و القيم الفنية الموروثة. ويصبح للدلالة والمعنى، غلبة في مسألة المثل الأعلى الأخلاقي.

ونجد مادة (شعر) في لسان العرب تشير إلى أن : " شعر، وشعر، يشعر شعراً، ... كله (علم) ... / ... و الشعر : منظوم القول، غلب عليه ،لشرفه بالوزن و القافية، و إن كان كل علم (شعراً) من حيث (غلبة الفقه على علم الشرع) ..." [٢].

ويكون المعنى : أنه إذا غلب تعبير الشعر على كل علم وشعور وإدراك وفقة الخ... فكل كلام سيعطي معنى الشعر، ووجب هنا أن يتميز (الشعر) كجنس دلالي ونوع أدبي، بالوزن والقافية، ليتميز عن سائر الكلام ثم غلبت تسمية الشعر على الكلام الموزون المقفى، في تفاعيل، وبحور محددة وتميز فيها، الرجز بوزن خاص، غير وزن القريض، ولم يعدّ النقاد - فيما بعد - الكلام شعراً إلا بوزن و قافية، ولم يعدوا القصيدة إلا من القصد ، وأن تكبر - في عددها - على المقطوعة ، وبهذا أخرجوا البيت والبيتين والثلاثة، من القصيدة، وأدرجوها في الباب الكبير للشعر. ومن ثمّ لم يعدوا كلام الرسول الموزون شعراً، وميزوا بين ما يأتي عفو الخاطر، وبين ما يقصد إليه. واختلف - بالتالي - إيقاع (القرآن الكريم) عن (إيقاع الشعر) ولذلك وصفوا ما جاء من الآيات على وزن مخصص للشعر، بأنه صدفة لغوية لايعني القصد إليه، إنما تعني أن طبيعة اللغة تقضي إليه لأنها لغة موزونة.

وهذا ما جعل اللغويين والنقاد بعد ذلك، يربطون بين دلالة (الشعر) و(القصيدة) و بين بحور بعينها، حتى أخرجوا من مفهوم القصيدة ما دون الثلاثة أبيات، ومرة دون (الخمسة عشر بيتاً) من الشعر، وبعيداً عن تقليب مادة (قصد) - في لسان العرب مثلاً- نقصد- هنا إلى ما يهمنا من دلالات القصد و علاقته بالشعر والقصيدة إذ يعرف ابن منظور -مستنداً على ابن جنى و غيره - :

"القصيد من الشعر : ما تم شطر أبياته، و في التهذيب شطر بنيته، سمى بذلك لكماله و صحة وزنه. وقال ابن جنى: سمى قصيداً لأنه قصد واعتمد. وإن كان ما قصر منه، واضطرب بناؤه نحو : الرمل، والرجز شعراً مراداً مقصوداً ... / ... فسموا ما طال ووفر قصيداً أى مراداً مقصوداً .."(٣)

و التفرقة بين الشعر (النص الشعرى) و بين القصيدة، ثم التفرقة بين القريض و بين الرجز و شبهه (إلى جانب دلالة القصد، و صحة الوزن) تدلنا على أهمية " الوزن " و " البحر " بخاصة فى تعريف القصيدة وتعريف الشعر كما أشرنا. يضاف إليها أنه من دلالات القصيدة والقصيد " أن تكتمله احتفل له ، فنقحه باللفظ الجيد، والمعنى المختار ... و قيل سمى الشعر التام قصيدا "، لأن قائله جعله من باله فقصد له قصداً ، ولم يحتسيه حسيا على ما خطر بباله و جرى على لسانه، بل روى فيه خاطره، و اجتهد فى تجويده، ولم يقتضبه اقتضابا."(٤). و ليس بعيداً عن تشبيه تشكيل الشاعر لقصيدته، بالقد من الصخر، والسهر عليها، والأرق دونها، بل تحولها إلى عبء ثقيل حتى ينتهى الشاعر من تقويمها. وهذا ما جعل الشعر من (العلم) و(الشعور) و(القصد) و(الصناعة).

وللأخفش و ابن جني قولان في ماهية الشعر والقصيدة والقريض بالبحور والأوزان ننقلها - هنا - للأهمية، إذ نعتمد عليهما في فهم تعريف العرب (خلال خمسة قرون تقريباً) للشعر والقصيدة والقريض وغيرها من التسميات. حيث : " قال : أبو الحسن الأخفش: و مما لا يكاد يوجد في (الشعر) البيتان (الموطآن) ليس بينهما بيت، والبيتان الموطآن. و ليست (القصيدة) إلا ثلاثة أبيات. فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات. وقال ابن جني: وفي هذا القول - من الأخفش - جواز. وذلك لتسمية ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة.

قال : و الذي في العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة. فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة. و قال الأخفش : (القصيد) من الشعر هو : الطويل، والبسيط التام، والكامل التام، والمديد التام، و الوافر التام، و الرجز التام، والخفيف التام ، و هو ما تغنى به الركبان. قال : و لم نسمعهم يتغنون بالخفيف. و معنى قوله : المديد التام، و الوافر التام، يريد أتم ما جاء منها في الاستعمال. أعني الضربين الأولين منها. فأما أن يجيئا على أصل وضعهما في دائرتيهما فذلك مرفوض مطرح."[٣٣]

وقد ثبت بالإحصاء أن الستة عشر بحراً، لا يلتزم بها كل الشعراء. فليس من الضروري أن يكتب الشاعر في كل الأغراض، أو في كل البحور كما أن هناك بحوراً استوعبت معظم الأغراض الشعرية. بل غلب على الشعر العربي الجاهلي مثلاً أربعة بحور شغلت حوالي (٩٦ %) من مجمل البحور المستخدمة في الشعر العربي بل، كما يقول : (جيمز مونرو)

فيه، وأضاف إليه الكثيرون خلال هذه الفترات الطويله التي أعقبت ، وضعه للعروض و القوافي حتى ظهور، الأشكال والمذاهب المغايرة. لإحساسهم بأن العرب أخرجت عروضها المناسب لحياتها ، و علينا ألا نقصر حياتنا على حياتهم.

و الزاوية الثانية : التركيز على ما فهمته العرب بخبرتها، و ما استميلته من إيقاعات شعرية بفطرتها. و هذا واضح من كلامي (الأخفش و ابن جني) في هذا السياق. و نفهم من كلامهما : أن (المقطوعة) من الشعر دون ثلاثة أبيات. و أما القصيدة فتبدأ من ثلاثة أبيات عند (الأخفش). وتبدأ بعد خمسة عشر بيتاً عند (ابن جني). و ما دونها قطعة أو مقطوعة. كذلك يشترط الأخفش عدة شروط للقصيدة كما حددها الشعراء و النقاد واللغويون - أولها : أن تقال في سبعة أبحر تامة (الطويل، البسيط، الكامل، المديد، الوافر، الرجز ، الخفيف) .. الثاني : أن تكون العرب قد تغنت بها (ولذلك أخرج الخفيف) .. الثالث : أن يدرج البحر كما استعملته العرب، وليس كما نتصوره الآن. و هو أمر ناتج من تبعية الأخفش لأستاذه، ولعمود الشعر العربي السائد في الشعر العربي حتى هذا الوقت.

وبالاحصاء، ظهر : " أن (٤٠،٥ ٪) من كل الشعر الجاهلى هى فى الوزن الطويل، و (٥٣،١٧ ٪) هى فى الوزن الكامل، و (٢٤،٧٧٪) هى فى الوزنين: الوافر و البسيط. وهذا يعنى أن (٩٥،٣٨ ٪) من كل الشعر الجاهلى هو فى هذه الأوزان الأربعة، و تبقى ٦،٣٧ ٪ فى الأوزان الأحد عشر المتبقية " (٦).

ويعنى هذا أيضاً أن بحرى (الطويل) و(الكامل) يشملان حوالى (٦٨٪) من مجمل أوزان الشعر الجاهلى، حسب هذه الإحصائية. ويكون من الطبيعى أن تنمو تفعيلتا الطويل (فعولن مفاعيل) فيستخرج منها الشعراء الجاهليون (بحر المتقارب) من تكرار (فعولن) فقط ، ثمانى مرات. ثم يستخرجون من التفعيلة الثانية (مفاعلين) (بحر الهزج) من تكرار (مفاعلين) أربع مرات.

كذلك يكون من الطبيعى أن تنمو تفعيلة (بحر الكامل) وهى (متفاعلن) لتشكل من بعض الاستبدالات فيها (مستفعلن) وتكون (الرجز)، ثم باضافة مستفعلن إليها، يخرج (البحر البسيط)، وباضافة (مفعولات) بين مستفعلين، يخرج (بحر المنسرح) و بتحوير آخر يخرج (المجتث) : (مستفعلن فاعلاتن)، و يخرج (السريع) (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، و يخرج (مخلع البسيط) (مستفعلن، فاعلن، متفعلن)، واخيراً (المتدارك) فى صورة (فعلن) ست مرات.

وهذا ما يجعلنى أعتقد أن البحور الأربعة الأكثر استخداماً كانت بداية هذا العروض. كما أن خروج التفعيلات من بعضها أخرج البحور من بعضها، و سهل على الخليل اكتشاف الدوائر والبحور والتفعيلات. وساعده فى ذلك دراسته للمنطق والموسيقى والرياضيات و الفلك.

ولذلك، نجد أن تعريف الشعر عند العرب حتى هذه الآونة، التى تكلم فيها " الأخفش " و " ابن جنى " يخرج من زاويتين : الأولى: التصور الشكلانى المنطقى الرياضى ، الذى جاء به الخليل بن احمد الفاراهيدى البصرى (١٠٠- ١٦٠ هـ). و هو تصور نظرى علق من أتى بعده، كالأخفش (ت ٢١٥ هـ). كما رفض ابن جنى (٣٣٠هـ - ٣٩٢ هـ) منطق الدائرة فيه، وأضاف إليه الكثيرون خلال هذه الفترات الطويلة التى أعقبت ، وضعه للعروض و القوافى حتى ظهور، الأشكال والمذاهب المغايرة. لإحساسهم بأن العرب أخرجت عروضها المناسب لحياتها ، و علينا ألا نقصر حياتنا على حياتهم.

و الزاوية الثانية : التركيز على ما فهمته العرب بخبرتها، و ما استعملته من إيقاعات شعرية بفطرتها. و هذا واضح من كلامى (الأخفش و ابن جنى) فى هذا السياق. و نفهم من كلامهما : أن (المقطوعة) من الشعر دون ثلاثة أبيات. و أما القصيدة فتبدأ من ثلاثة أبيات عند (الأخفش). وتبدأ بعد خمسة عشر بيتاً عند (ابن جنى). و ما دونها قطعة أو مقطوعة. كذلك يشترط الأخفش عدة شروط للقصيدة كما حددها الشعراء و النقاد واللغويون – أولها : أن تقال فى سبعة أبحر تامة (الطويل، البسيط، الكامل، المديد، الوافر، الرجز ، الخفيف) .. الثانى : أن تكون العرب قد تغنت بها (ولذلك أخرج الخفيف) .. الثالث : أن يدرج البحر كما استعملته العرب.، وليس كما نتصوره الآن. و هو أمر ناتج من تبعية الأخفش لاستاذه، ولعمود الشعر العربى السائد فى الشعر العربى حتى هذا الوقت.

و نلاحظ أن غير الأخفش و ابن جنى يخرج (الرجز) من مفهوم القصيدة (القريض). كما أن حصر الأخفش للغناء العربى فى ستة أبحر، يضيق فهم القصيدة على غناء (البدو) فى الصحراء. و يحرم الشعر العربى (والقريض/ القصيدة) من هذا الغنى الموسيقى الذى ارتبط بالغناء، والموسيقى. كما أن ما اكتشفه الخليل بن أحمد من بحور (خمسة عشر بحراً) أكثر بكثير من ستة أبحر للغناء عند الأخفش رغم اكتشافه للبحر المتدارك فيما بعد الخليل. وما استحدث بعد ذلك من أوزان التوشيح و الخروج على عمود الشعر، بل الزجل أيضاً.

ولاشك فى أن تضييق المفاهيم، ووضع حدوداً للشعر (وبحوره وأوزانه). وثبت عمود الشعر. و ثبت النص الشعرى، فى واقع عربى يمر بتيارات عديدة، زادت بعد فتوح البلدان، و اختلاط الثقافات و الفنون و الآداب، بالترجمة، أو بالتمثيل على يد الأعاجم (الموالى) فى العصر العباسى. و كان لابد أن تستجيب الحياة العربية الإسلامية للتغيير، وهذا ما دعا إلى الخروج على عمود الشعر العربى، من عدة زوايا. و كانت موسيقى الشعر واحدة منها بالطبع. لأنها ،وهو هذا التغيير، ففيها يظهر كل تغير يطرأ على النص الشعرى. ويتضح هذا فى الغناء بجلاء، و هو بداية أن يزن الإنسان كلامه، وينغمه ، و يردده، وفق إيقاع ما. ربما يكون إيقاع جده، أو إيقاع حياته، أو إيقاع فرحه وغنائه، أو إيقاع الشعر الموروث.

لقد وجد الشعر العربى لكى يغنى، و ينشد ، بصوت صاحبه، أو بصوت راوية الشاعر ، ثم بصوت جامعى اللغة و الأدب، من النحويين و البلاغيين واللغويين. و تشير هذه السياقات إلى أن الشعر العربى فى جوهره شعر

رواية. و ليس شعر كتابة. لذلك نشأت داخل مجموعة الشعراء الجاهليين- أو داخل مجموعة الشعراء الذين كتبوا الشعر الجاهلى حسب ما تقول نظرية الانتحال - تقاليد عند نظم الشعر، و عند أدائه، و عند روايته بين الناس: فالمتلقى - بناء على ذلك - يقوم بدور مهم فى عملية إنشاء القصيدة وإنشادها. إذ لابد أن يفهم ليستمتع و لابد أن ينسجم مع الإيقاع و الوزن، حتى يستجيب، و يتبع غيره، أو يتعاطف معه.

لذلك، كان الشاعر عند الإنشاء (أو الكتابة فى الذاكرة) يعتمد على موروثات صياغية، فى المعجم و الوزن و نظام التقفية. و هذه الموروثات كلها " شفاهية " بالضرورة. فلم نسمع عن شاعر أوراوية أو لغوى، أنه كان يقرأ من مخطوط جاهلى. و هذه الشفاهية خلقت خصائص صوتية، ووزنية، و ايقاعية، لتسهيل إنشاء النص و إنشاده، و روايته فيما بعد.

و هذه الخصائص تحولت - بالممارسة - إلى عنصر مهم من عناصر " عمود الشعر " كما أسماه المهتمون بالشعر العربى فى العصر العباسى.

إذ كان على الشاعر العربى - فى البادية - أن يحفظ ما وصل إليه من شعر و نثر (مسجوع)، و حكم و أمثال و حكايات. لأنه فى بيئة رعوية، وواقع طبيعى و اجتماعى و سياسى، متنقل، يعتمد على الرحلة و الهجرة، (أو توتر الحروب): و هنا، أصبحت ذاكرة " الشاعر " هى مكتبته، و هى كراسته التى يملى منها. و الاعتماد على الذاكرة، و الإنشاد فى صياغة ونظم النص الشعرى بخاصة، خلق لغة خاصة بالشعر، تعتمد على مرتكزات (صوتية و ايقاعية و وزنية) من مجمل هذا المحفوظ الموروث، و غيره من معجم الحياة المعيشة، و من أساليب القول، و طرق التعبير و الأداء. وكان

ذلك الأمر، مدعاة للثبات والقولبة من ناحية، و مدعاة للحركة، و الإحلال والابدال في النص، من شاعر لآخر، ومن راو لآخر، و من منشد لآخر، أي تكون نموذج شعري (شفوي الخصائص) ضمني متعارف عليه. ثبت عناصر في تشكيل النص، و جعلها - هي نفسها - وسيلة حركة في الصياغة و النظم، ووسيلة قياس فني في الوقت نفسه.

و أصبح لدى الشاعر معجم صياغي، غير معجم المفردات. يتسق مع الوزن المرتضى. و قد طوعته كثرة الاستعمال، فاستقرت الآن على عدد محدد من الأوزان الشعرية (البحور)، التي رصدها الخليل فيما بعد. ولولا هذه الصياغات الموروثة لا نفتح إيقاع الشعر العربي إلى ما لا نهاية من الأوزان. لأن لغته العربية، تملك هذه الإمكانيات. و لذلك قامت عملية مزدوجة: ارتضاء قالب صياغي، و لغة موزونة في كل أساليبها و أشكالها، من ناحية، وتركيز على موازين محددة داخل هذا البناء. فوجد الشاعر العربي نفسه أكثر قدرة على الإنشاء والإنشاد. ووجد المتلقي نفسه أكثر تذوقاً وإحساساً به. و هذا ما جعل الشاعر العربي و الخطيب كذلك يمسكان بعصا لضبط إيقاع الكلام في الشعر و النثر على السواء. وهي عادة موجودة حتى الآن، لدى بعض قارئي القرآن الكريم، وعند بعض الشعراء الشعبيين، تدل على كيفية في الأداء، و طريقة في تنغيم العبارات، و قياس الفروق الزمنية بين كل الحركات و السكنات، وكأنها عصا (المايسترو) في الموسيقى.

و أصبحت هناك صياغات تتكرر لدى كل الشعراء، لأنها تساعدهم على التواصل مع أساتذتهم. و لأنها تضبط الوزن و من ثم أصبحت مريحة

للشاعر و المتلقى على السواء. و لهذا نقول مع " جيمز مونرو " : " إن لغة الشاعر ، هى لغة مصطنعة، كما أنها معجم شعرى متخصص، يرتفع عن نوازق اللهجة، و هى واضحة لكل الناس، فى الأقاليم المختلفة، أو كل الناس فى التجمعات القبلية التى كونت مجموعة ثقافية. وحيث إن هذا المعجم الشعرى مقام على أساس قوالب صياغية موروثة من الماضى، و ألزمتها المتطلبات الوزنية، فإن هذا المعجم، يميل لأن يصبح محافظاً جداً و إلى حد بعيد... و بعض القوالب الصياغية لاتلائم الوزن إلا حسب كلمات لهجية خاصة مختلفة الشكل. و هذه تحفظ فى لغة الشعر، وكأنها الأشياء المتحجرة. وذلك لمدى طويل، بعد أن يتوقف الناس عن التحدث باللهجة التى استجيرت منها تلك الصيغ. و هكذا فإن المعجم الصياغى يزخر بالألفاظ غير المألوفة "(٣)

ويفسر هذا الأمر ، كثيراً من خصائص و مشكلات شعرنا العربى القديم. فهو يفسر كثرة ورود الافتتاحات، و خواتيم فى صيغ خاصة ، فى القصيدة العربية القديمة. ويفسر انتقال هذه الصيغ، بل انتقال أشطر و أبيات نجدها فى أكثر من قصيدة فى المعلقات على سبيل المثال مع تغيير كلمة أو قافية. و سوف يتكرر الأمر نفسه فى فترات إحياء القصيدة العربية فى العصر الحديث، عند البارودى على سبيل المثال. و لهذه الصيغ علاقة بمفهوم الصنعة فى الشعر العربى. ومفهوم السرقات الشعرية. و نشوء المدارس الشعرية و سلاسل الرواة . و يفسر - أيضاً - مسألة كبر السن و التعمير المعروفة عن شعراء الجاهلية، دون إقامة وثيقة على ذلك - و تفسر هذه الأمور كلها - بالطبع - بالأمية، والنقل الشفاهى، و التقليد.

و نشير هنا إلى أن ارتباط الوزن بالصيغ التعبيرية، يكشف عن ارتباط (اللفظ) العربي بهذه الصيغ، أي بقدرته على الاتساق الإيقاعي ، داخل الوزن. و لهذا كان يستدعي اللفظ في عملية (الصناعة) و(الإنشاد) وفق الوزن المطلوب، ليكمل الصيغة الصوتية أولاً، داخل الشطر، أو ليكمل موسيقى البيت في نهايته. أي ليشكل (القافية) و(الروي). و هما عنصران منظوران - منذ افتتاحية البيت - للشاعر. و يفسر هذا اعتناء الشاعر القديم، بقصيدته، وحدة وحدة، في عملية (التركيب) اللغوي (أو تصنيع/ الإنشاء اللغوي) و ليس (البيت الشعري).

فالمعروف أن البيت الشعري العربي ، يمكن أن يطلق - وحده - لحكمة ، أو قول بليغ. و يمكن - في الوقت نفسه - أن نجد عشرات الحكم موزونة على شطر شعري ، أي وفق نصف موازين البيت المفرد. و يؤكد أهمية الشطر - أيضاً - أن ما يجري على (العروض) يجري على (الضرب)، وأنه إذا دخلت علة في أحدهما يسير عليها الشاعر حتى نهاية النص. كما يشير التصريع في البيت الأول من القصيدة، مثله مثل شكلي المخمس والمسمط إلى جوهر الشطر.

و لهذا فإن هذه الصيغ قد ألفت أشكالاً وزنية متوازنة. شكلت ثلث بيت، و نصف بيت، وثلثي بيت، فيما أسماه الدارسون : المنهوك، والمشطور، والمجزوء من الأوزان.

والراجح أن الوزن الشعري قد بني من هذه الصيغ المفردة ، ثم تجمعت في هذه الأوزان البسيطة و القصيرة. ثم خلق منها الشطر ثم البيت. لأن الصيغة الواحدة تكبر عن التفعيلة الواحدة. فإذا قلنا - مثلاً - (قفا نبك)

(//ه//ه/) فإن الصيغة التعبيرية تزيد على تفعيلة (فعولن) بحركة، فوجب أن تزيد تفعيلة أخرى. و هنا إما أن تزيد التفعيلة بتكرار نفسها - كما في البحور الصافية - أو بوضع تفعيلة ثانية مختلفة، أكبر من عدد حركاتها وسكناتها أو أصغر، أو مساوية لها . و يخلق هذا التفاوت، تنوعاً في صيغ التفعيلة ونوع البحر.

وهنا تنشأ - منطقياً - التفعيلة من الصيغة. ثم تنشأ تفعيلتان - ومنها منشأ النص الشعرى العربى. وهذا أمر ملحوظ فى سجع الكهان، و فى أغانى المجيج، و فى بعض مقاطع النثر العربية. لأن طبيعة اللغة تساعد على نشو هذه التفعيلات، و تساهم فى خلق تكرار لها بالتشابه أو بالاختلاف. و هذا ما دعا الدارسون المحافظون إلى الزراية أعلى قبولهم للوزن المنهوك مثلاً و ليس من الصعب على الشاعر (أو الراجز فى أول الأمر) أن يعيد ما فعله فى (الشطر الأول) فيما لا يحصى من أبيات أو متواليات، متعددة التشكيل، و يبقى سؤال : هل كل ما وصلنا من الشعر يمثل التراث العربى؟ أعتقد أن هناك ما لايحصى من المفقود.

و تأتى التقفية هنا - للدلالة على انتهاء الصيغة الأولى، - و التى سوف تتكرر - و كأن الشطر الأول، هو الميزان المعطى للمتلقى ليقيس عليه الآتى من الشعر. و نلاحظ هنا أن التقفية لم تقف عند الشعر، إنما أصابت النثر فيما يعرف (بالسجع أو الفواصل ثم التجنيس بأنواعه) . و يعنى هذا أن الناظم الأول لموسيقى اللغة لم يفرق بين النثر، و بين الشعر. إنما أعطى بمرور الوقت ، درجات فى التقفية، خففها مع النثر، و أحكمها مع الشعر. لأنها تقوم بوظيفة موسيقية فى النثر والشعر على السواء. بجذب الانتباه،

ويساعد على الحفظ، والرواية. وهنا نستطيع القول بأن " الصيغة التعبيرية " هي أصل الإنشاء الفني، أخذت أشكالاً محددة في الشعر، وأشكالاً مفتوحة في النثر، وهي تمثل الأساس الصوتي و الوزن الشعري ، في عمود الشعر العربي.(٢)

ان ما سبق يخضع لعملية ذهنية استنتاجية ، تفسر نشأة موسيقى الشعر العربي، وشكل القصيدة، وعمود الشعر وهي في - عمقها - بحث عن النموذج الأول الذي كتب الشاعر التالي، نصاً كاملاً، على غراره لأن الأمر لا يقف عند مجرد " الصيغ التعبيرية " والأوزان والقوافي المتدرجة ". لأن القصيدة العربية، لم تترك هذا القالب مجرداً ، مفصولا عن النشاط الذهني والعاطفي للشاعر والمتلقي على السواء.

فإن " الغناء احتياج " و " الشعر المغني " يحقق هذا الاحتياج ويشبعه. لهذا كان " الإيقاع " و " الوزن " جوهر هذا الأداء الغنائي الشعري. لأنه قادر على إعادة التوازن للشاعر و المتلقي ، في لحظات تلبية احتياجاته العاطفية والذهنية. و كان - من هنا - التغني بكل شيء في حياة العربي، ابتداء من " بعر الأرام " و انتهاء بقبلة الحبيبة. أعني أن كل شيء يثير الشاعر و المتلقي في هذه البلاد الأولى الفطرية، التلقائية، السانجة، الخشنة، في آن واحد.

أي انهم أدخلوا هذا الواقع الإنساني، و كان لابد أن يستقل هذا القالب بدلالات يحتاجها العربي، في حياته غير المستقرة و المبعثرة والمتوترة على الدوام. فهو يحتاج لسجل يومي لحياته الخاصة والعامة. ووسيلة لإخراج ما بداخل غيره ، أيضاً. فلا بد من تسجيل و تصوير المثل العليا، و مكارم

الأخلاق، و تمييز العدو من الصديق، و تضخيم البطولات حتى يخاف العدو، داخل القبيلة وخارجها. وكان استخدام الشعر متوائماً مع قدرته على خلق النظام في الفوضى، وإعادة الانسجام إلى المتوتر و المشتت، بل قدرته على تحقيق الآمال بخيال شعرى يتجاوز بالعربى، الزمان و المكان. و هذا ماجعل فيلسوفاً مثل " هيجل " (١٧٧٠ - ١٨٣١م) - يرى - عبر الترجمات " ان العرب دللوا منذ البداية ودفعة واحدة على أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة. فالأشعار المنسوبة إلى أبطال، و المعروفة باسم "المعلقات" و التى يرجع بعضها إلى ما قبل النبى بقرن من الزمان، تصور تارة بجرأة مدهشة وافاضة باهرة، و طوراً بهدو متبصر وطلاوة متئدة. الحالة البدائية للعرب الذين كانوا لايزالون من الوثنيين، و فيها يظهر الشرف القبلى، و الظمأ إلى الثأر، و الحب، وحب المغامرات، و الإحسان و الحزن، و الكآبة، بقوة، و فى شكل يستحضر إلى الأذهان الطابع الرومانسى للفروسية الإسبانية "(٨).

و ما ينطبق على هذه النماذج المتقدمة (المعلقات)، ينطبق على الشعر العربى الجاهلى. هذا، وقد أدت الأحوال التى عاشها العرب قبل الإسلام! من ثبات هذه الأحوال و ثبات المثل العليا، الأخلاق بعامة. وكان أن وجدنا مضامين، مشتركة، و معجماً مشتركاً و تقاليد فنية، حددت البداية وكيفياتها، والانتقال و شروطه، والختام وخصائصه. و كل هذه العناصر هى التى شكلت عمود الشعر، تمييزاً له عن النثر الذى ليس له عمود يحتذى. وهو العمود الذى يمثل صورة القصيدة العربية، بكل خصائصها قبل أن تصدمها نتاجات شعرية تحديثية، هزت هذا العمود، حتى صدمت بمذهب البديع على يد أبى تمام (ت ٢٣١ هـ). بعد أن هزها بشار (ت ١٦٧ هـ) وصدمها أبو

نـواس (ت ١٩٨ هـ)، و مسلم بن الوليد (ت ٢٠٨ هـ) أى بعد أن حدثت تغيرات كثيرة فى العصر العربى (١٥٠ ق هـ - ١٣٢ هـ) بفعل الانفتاح الحضارى العباسى.

و هذا ما حدا بالإمام " المرزوقى الأصبهانى " (ت ٤٢١ هـ)، إلى أن يوضح - فى مقدمة شرحه لديوان الحماسة لأبى تمام - الفرق بين النثر والشعر. ثم خصائص الشعر المتمثلة فى عمود الشعر، حتى زمان المرزوقى، فى القرن الخامس الهجرى. ولهذا فكلام المرزوقى - بما وهب من قدرة على الفهم و الصياغة - تلخيص لقول النقاد و البلاغيين العرب حتى هذا العصر. فليس المرزوقى أول من تحدث عن " عمود الشعر " و لكنه أول من وصفه وحدده ، شارحاً أسباب الوصف و التجديد فى قوله :

" وإذا كان النثر، بماله من تقاسيم اللفظ و المعنى والنظم، اتسع نطاق الاختيار فيه ... بحسب اتساع جوانبها و مولدها، وتكاثر أسبابها و مواتها. و كان الشعر قد ساواه فى جميع ذلك، و شاركه، ثم انفردت عنه ، وتميز. بأن كان حده : لفظ موزون مقفى يدل على معنى. فازدادت صناعته التى أحاط الحد بها بما انضم من الوزن والتقفية إليها. ازدادت الكلف فى شرائط الاختيار فيه. لأن للوزن والتقفية أحكاماً تماثل ما كانت للمعنى و اللفظ والتأليف أو تقارب. وهما يقتضيان من مراعاة الشاعر والمنتقد مثل ما تقتضيه تلك من مراعاة الكاتب والمتصفح، لئلا يختل لهما أصل من أصولها، أو يعنت ذرع من فروعها .. / .. و إذا كان على هذا ، فالواجب أن يتبين: ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب. ليتميز تليد الصنعة من الطريف. وقديم نظام القريض من الحديث. و لتعف مواطىء أقدام المختارين فيما

اختاروه، و مراسم أقلام الزيفين على ما زيفوه. ويعلم - أيضاً - فرق ما
بين المصنوع و المطبوع. " (1).

وهي أقوال تنم عن أهداف نقدية مهمة، لحل مشكلات عصر المرزوقي
وقد بينها المرزوقي في :

- بيان الفرق بين خصائص النثر و خصائص الشعر.
- بيان تميز الشعر وعلوه على النثر.
- بيان التليد من الطريف، و القديم من الحديث، و المطبوع من المصنوع
والمزيف.

و لهذا أخذ يفصل في حد الشعر، و خصائص ووسائط عموده.

و الأصل لدى النقاد و الشراح و البلاغيين، أن يتعامل الكلام مع الحواس
و مع حاسة الأذن بخاصة. و يأتي كل ما شرطوه من شروط (في النثر
والشعر) من أن ينتظم الكلام في نسق صوتي يشد الأذن، و يجذبها، فتلتذ
بالكلام، و تلتئم معه النفس، و يقنع العقل ويفهم. وهذا ما جعلهم يتحدثون
عن التنظيم، و الجرس، والوزن، وصفاء التركيب، و فصاحة اللفظ، ووضوح
المعنى. لأن هدف الخطاب الأدبي، الوصول إلى تعاطف، أو تحييز
المتلقي، و من ثم يراعي الأديب أو الكاتب أن يصرف كلامه في أساليب
خاصة، تنظم النص كله. وتؤلف بين عناصره و أجزائه، و تراكيبه —
وهيئاته، ومعانيه.

و تنطبق هذه الشروط على: الحرف، و المقطع، والكلمة، والجملة،
والنص كله، (كان شعراً أو نثراً) فبين الشعر والنثرخصائص مشتركة، نجدها
لدى مفهومهم لصناعتي النثر والشعر - خصائص تنقل الخطاب الأدبي العام،

إلى خطاب شعرى خاص. و هو ما حدده المرزوقي في موازنته المنطقية بين خصائص النثر وخصائص الشعر بقوله:

" لأن للوزن والتقفية أحكاماً تماثل ماكانت للمعنى ، واللفظ، والتأليف، أو يقارب "(٢٠) و هى موازنة بين هيكلين صوتيين، و كلاهما مميز لنوع أدبى، فيصبح حكم الهيكل الصوتى فى الشعر " الوزن، القافيه، المعنى " موازياً لحكم الهيكل الصوتى فى النثر واللفظ، والمعنى والتأليف (أو النظم) و كلاهما ممزوج يمثل عمود الشعر العربى بالإضافة للبعد المجازى المتمثل فى التشبيه والاستعارة. وندرك – فى النهاية –أن ثنائية اللفظ و المعنى، تسقط على ثنائية الوزن والقافية بالمعنى. و يدخل الوزن و القافية كلاهما فى تعادل مع اللفظ، واحدة فى النثر والشعر. مضافاً إليها خصوصية شعرية هى انتظام فى الشعر، و عدم انتظامه فى النثر، وفق القياس العروضى.

إذ يتكرر اللفظ بوحدات قياسية منظمة لا يجوز الخروج عليها، إلا من داخل (الزحاف و العلة). و تتكرر القافية بانتظام، و يتكرر الروي كذلك. بينما لا ينتظم السجع و لا التجنيس و لا الترصيع. ولا أية ظاهرة بديعية باطراد و انتظام فى النثر. فإن ما يأتى فى مقطع يمكن الا يأتى فى المقطع التالى، و يمكن أن يستبدل التقنيات والظواهر و العلاقات الصوتية بسهولة، عكس قياسية الشعر التى تفرض عليه اطراداً فى موسيقاه.

و هذا ما جعل المرزوقى – على سبيل المثال – يضع شروطاً لتحقق كل عنصر من عناصر تكوين النص الشعرى أو النثرى. لأنه يترجم فى النهاية على أنه لفظ و معنى. و بالتالى فما ينطبق على تكوين النص الشعرى، الرسالة أو الخطبة. فهو يشترط فيها جميعاً دلالة المواد على

المصادر، و تناسب الفصول والوصول، وتعادل الأقسام وتعادل الأوزان(١١) " يضاف إلى ذلك خصائص مذهب البديع.

و لكن المرزوقي - كغيره من الشراح و البلاغين و النقاد - يشترط في كل كلام : الصدق، والطبع، ودقة الصناعة، والعلم بها. ولايظهر كل ذلك في كماله وجماله إلا عند التركيب اللغوي. فالتركيب ينصح - في عرفهم - عن انتظام شعري قياسي، أو عدم انتظام نثري، أو نظم الشعري؛ و نظم النثري.

و كان تعريف عمود الشعر لذلك مشتملاً على سبعة عناصر هي: اللفظ، والمعنى، والتأليف، والوزن، والقافية، والتشبيه، والاستعارة. فهو مجموع التقاليد الفنية المشروطة في هذه العناصر السبعة إلى جانب التقاليد الخاصة بأقسام القصيدة.

و يعني ذلك أن الخروج على هذا العمود يعد خروجاً على سنن العرب الأول في عصر عروبتهم و بداوتهم ، قبل أن تختلط الأمم والأجناس والألسنة و العلوم و الفنون. و جاءت الشبهة من هنا على مصطلحات نقدية - يفترض علميا أنها محايدة واصفة - مثل التجديد، الحداثة، البديع، الفلسفة والمنطق فبمجرد أن بالغ " أبوتمام" في بعض عناصر عمود الشعر ، قالوا إنه بالغ حتى قال محالاً . فالتجنيس والمطابقة والتشبيه و الاستعارة، من عناصر عمود الشعر السبعة و هي أيضاً من عناصر مذهب البديع الخمسة (الخامس المذهب الكلامي). و لقد أوضح ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ)، بعد اكتمال مذهب البديع على يد أبي تمام (ت ٢٣١ هـ) ان (الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشاراً و مسلماً و أبا نواس - و من تقيلهم ، و سلك

سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن. و لكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم حتى سمى بهذا الاسم. فأعرب عنه و دل عليه. ثم إن " حبيب بن أوس الطائى " – من بعدهم – شغف به حتى غلب عليه، و تفرع فيه و أكثر منه، فأحسن فى بعض ذلك، و أساء فى بعض، و تلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف."(١٢) .

و قد حرص (المولدون) على الخروج على الضوابط المنطقية والشروط العقلية ، لعناصر عمود الشعر. إذ إنهم حافظوا على جوهر هذه العناصر. و تصرفوا فيها بما تمليه نفوسهم و ثقافتهم ومشاعرهم ، و تجاربهم. و مع ذلك اعترض المعترضون، واتهموهم بالخروج و الإحالة و الفساد. و نسوا أن ما بالغوا فيه هو من جوهر الشعر، و نسوا أنهم حافظوا على الأوزان والقوافى والروى، فلم يغيروا شيئاً. فما بالنا وقد خرج الشعراء فى عصرنا الحديث خروجاً جذرياً على عروض الخليل، و على عمود الشعر، وعلى مذهب البديع ؟ !

لذا كان انتصار العصر العباسى، انتصاراً للحداثة والجدة. وكان إيذاناً بضيق مقاييس اللغويين و النقاد والبلاغيين. وكان إعلاناً عن اتساع الفضاء الشعرى. و مرونة العناصر المكونة له. و بداية العقل العربى للسير على طريق الاستفادة من التجربة الإنسانية. دون حدود خارجة عن حدود الفن الشعرى. لقد تغيرت الحياة، و تغير الإنسان فيها، فلزم أن يتغير [illegible] وفنه.

أخذت القصيدة التقليدية شكلاً عروضياً، يقوم على الوحدة. [illegible] وحدة التى تبدأ من وحدة الوزن و القافية و الروى، و تنتهى [illegible] كل

بيت على حدة. مما يلزمها التجاوز عن الزحاف فى تفعيلات خاصة. ويلزمها أن تلزم تكرار العلة عندما تبدأ ، بالزيادة أو النقص ، فى العروض أو الضرب أو كليهما.

ولم يتنازل الشاعر العربى التقليدى عن هذه الوحدة، و فرض عليه التوازن الشكلى المنطقى فى توزيع تفعيلات البحر على شطرى البيت ، إلا فى بعض المواضع التى استبعدت عن نهر الشعر، لأنها خروج عروضى أو لغوى لم يرض عنه الفصحاء التقليديون.

و لهذا لم يقدم على تجاوز هذه الوحدة إلى تنوع (ما) إلا المولدون، فى بداية الأمر. و هو الجيل المجدد، الذى أتى مع تغيير عام فى الواقع الاجتماعى و الثقافى العربى. وكان تجديد المولدين ينحصر فى :

- إيجاد أوزان جديدة ، لم يشر إليها الخليل بن أحمد.
- كتابة أبيات بقافية غير صوتية لدى أبى نواس مثلاً.
- تنويع القوافى كما فى أشكال : التشطير و التخميس و التسبيع ، والتوشيح ، و الزجل.
- الدوبيت.
- أما الصناعيات و التطريز و التضمين و التأريخ ، و أشكال التشجير و صناعة الحروف ، فقد بدأت فى العصر المملوكى ،

وبعد أن نضجت النصوص العربية فى العصر العباسى. و كان التصرف الشعبى (بلغة عامية) بدل الفصحى فى سبعة أشكال شعبية هى: الموشح (فى الخارجة) والدوبيت، و المواليا، والولو، والزجل،

و [illegible] و كان، و القوما. (و هى أشكال متنوعة القافية أيضاً) زادت فى العصرين المملوكى و العثمانى.

وهذا التنوع فى الشكل العروضى ، يدور حول :

تنوع فى توزيع الأشطر الشعرية.

- تنوع فى توزيع القوافى و حروف الروى.

- تنوع فى توزيع الحروف و الكلمات داخل النص الشعرى.

- تنوع فى استخدام العامية والفصحى، حيث يتميز نوع شعرى بالعلمية مع الاستعانة بالعروض التقليدى.

- اقتصار بعض الأشكال الشعرية على بعض البحور مثل : المواليا مع البحر البسيط.

- وزن الشطر الثالث من الدوبيت على وزن فعلن، متفاعلن، فعولن، فعلن.

وقد يأتى الشطر الأول من كل بيت كامل الوزن ، ثم يأتى الثانى من وزن ينوع بين :

فعْلـن [illegible] علـــن.

- يختص فن المواليا (الموال) بوزن (البسيط).

- يختـــص فـــــن الـــــوار بوزن (المجتث).

- يختص فن الزجل باستخدام (السنج) المكونة من (هل بعشق تمر) وهى بديل التفعيلات التى استخدمها الخليل. وهى تشبه الصيغ التى بدأ بها الشعر العربى قبل قولبته وفق بحور خاصة. وهذه (السنج) تـوازى (التفعيلات) ويمكن أن نستخرج منها (خمساً وعشرين شكلاً وزنياً). ولهذا يمكن أن يلقى (الزجل) على كل بحور الشعر العربى، وعلى غيرها من الصيغ الشعبية.

و بذلك نستطيع القول : بأن هناك تياراً من التجديد و التنوع خارج وحدتى الوزن و القافية. كان متوازياً مع الشكل الموحد المتكرر المتماثل خلال العصور كلها. رغم سيطرة الشكل التقليدى المؤيد بصفات "عمود الشعر العربى" ثم المؤيد بصفات "مذهب البديع". فقد خرج الشكل البسيط على التكرار فى شكل المسمط والمخمس، ثم فى شكل الخروج الجزئى على عدد بحور الشعر الخليلى و دوائره و احتمالاته.

ثم نجد خروج أبى نواس على القافية. كذلك تنوعت أشكال الأغنية بسبب تنوع الألحان الموسيقية. مما سهل استخدام الموشحة بعد ذلك. و كان التنوع فى الأشكال الشعبية. وراء الغنى المستتر قبل القرن التاسع عشر.

كما كانت هذه الأشكال الفصيحة و الشعبية مكتسباً ساعد القصيدة العربية. فى العصر الحديث، على تجاوز هذا التنوع العروضى بتنوع عروضى جديد يستمد من الاتصال بالأدب غير العربية. بصرف النظر عن كونها نثراً أم شعراً. كما سيظهر فى العصر الحديث فى القرن التاسع عشر و العشرين بخاصة.

ولا ننسى هنا أهمية "الأرجوزة" (الفصيحة) التى تشتمل على تنوع كبير فى توزيع الأشطر و القوافى، رغم ابتعادها من القصيدة.

و اذا كان التنوع خلال العصور قبل الحديثة ينتمى إلى الرجاز، والموشحين، والمولدين، والشعبيين، والمغنيين، الذين يستمدون تجديديهم من تنوع يستمد أصوله من النص العربى، وموروث الحضارات الداخلة إلى الاسلام. فإن التجديد فى العصر الحديث، منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى الآن، ينبع من لغة مختلفة، و أدب مختلف. فقد كانت الحضارة

الأوربية بلغاتها و أشكالها الشعرية ونصوصها الدينية ، نماذج جديدة أمام الشعر العربى الحديث وموروثاته الغنائية و الشعبية.

و هنا تلتقى الجذور التراثية ، بترجمة الأناشيد و القصائد والترانيم والتراتيل و الكتب المقدسة. و هى أشكال تعتمد فى حقيقتها على الترجمة ومعرفة أسرار اللغتين المنقول منها، و المنقول إليها. كما ترتبط بالتبشير الدينى ، و الأدب المهجرى المكتوب بالعربية.

و كان لابد أن تلتقى كل هذه الخيوط التجديدية المتنوعة فى شكل النص الشعرى العربى، خلال القرنين التاسع عشر والعشرين بخاصة.

ولهذا نستطيع القول : إن التجديد أخذ ثلاث مراحل :

الأولى : جذور تراثية تجديدية ، جوهرها تنوع القوافى و الأشطر.

الثانية : جذور تراثية قام بها المولدون ، و الموسيقيون والمطربون.

الثالثة : تنوع سببه الترجمة و النقل عن الأشكال غير العربية.

ولا يقف التنوع أو التجديد عند حد ، لأنه نتاج الإنسان المتغير المتطور باستمرار.

وقد وضح ذلك فى أشكال الشعر المقطعى (الموشح، و الزجل، والمسمط) و الرباعيات و الشعر المرسل و الحر و التفعيلى و المنثور ، فى النص الشعرى خلال القرن العشرين بخاصة.

و لكن هذه التنوعات و التجديدات تشير إلى ضرورة التحرر من عقدة أن التجديد يتصل بتقليد الشكل الأوروبى سواء فى الأدب أو فى النصوص

المقدسة. لأن هذه النصوص المقدسة كانت تترجم فى بدايتها على نسق الشعر العربى (العامى أو الفصيح) و السابق للعصر الحديث. و هو نسق متعدد الشكل العروضى ، و فيه تفعيلات غير خليلية.

•••

إحالات الفصل الثالث

(١) جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ، و محمد العمري ، دار توبقال – المغرب – ط ١ ، ١٩٨٦ . ص ٢٧ – ٢٨.

(٢) ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، بدون. مادة (شعر) ، ج ٤ ، ص ٢٢٧٢ – ٢٢٧٣.

(٣) المصدر السابق ، مادة قصد ، ج ٥ ، ص ٣٦٤٣ – ٣٦٤٣.

(٤) نفسه.

(٥) نفسه.

(٦) جيمز مونرو ، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ترجمة فضل بن عمار العماري ، منشورات دار الأصالة للثقافة و النشر والإعلام ، الرياض ، ص٦٢.

(٧) نفسه ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ٢٨.

(٨) هيجل ، فن الشعر ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ٦ ، مايو ١٩٨١ ، ج ٢ ، ص ٢١٠.

(٩) محمد الطاهر بن عاشور ، شرح المقدمة الأدبية، لشرح الإمام المرزوقي ، على ديوان الحماسة لأبي تمام، الدار العربية للكتاب – تونس ، بدون، ص٥٦ ، ٥٧.

(١٠) نفسه ص ٥٦.

(١١) نفسه ص ٣٧ – ٤١.

(١٢) ابن المعتز ، كتاب البديع ، نشر ، إغناطيوس كراتشكوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٢ م . ص ١.

الباب الثانى

بنية عروض الخليل والشعرية العربية

الفصل الأول

الوزن والقافية فى النوع الشعرى

ما وصل من قصائد –وأبيات عن العصر الجاهلى تأتى أحياناً– مضطربة الوزن، أو مخالفة لوزن الخليل، مما يدل" دلالة واضحة على أن الوزن العربى الكمى لم يكن قد أ ستقر بعد تماماً، وأنه كان لا يزال يعتمد على الإيقاع النبرى"(١)

كما أن بعض الأوزان الواردة من العصر الجاهلى، لم تكن تنضبط، إلا بوضع الإنشاد، والتغنى فى الحسبان، لأنه يشبع الحروف أو يمدها، أو يخطف نطقها فيختصرها و هكذا.

و ما نطلق عليه –الآن– اضطراب الوزن واختلاله، هو من قبيل الاقتياس على عروض الخليل.

وهذا الأمر يؤكد قدرة الإبداع الشعرى الحر، على تبنى ايقاعات وأوزان خاصة. يمكن أن تضاف إلى ما هو كائن. و لقد ماتت أوزان جاهلية، فى العصر الإسلامى بعد ذلك. " كما نجد أن البسيط الثالث أصبح مهجوراً فى العصور الإسلامية. و هو الذى حذفت منه التفعيلة الأخيرة من كل شطر."(٢)

يضاف لذلك الأوزان المختلطة. كما فى : " قول أم السليك ترثى ولدها :

- طاف يبغى نجوة ... من هلاك فهلك

فهى من الرجز المجزو (تفعلن متفعلن). ولكننا حين نقول المجزو (أى فى المديد أيضاً) نجرى على سنة العروضيين للتسهيل"(٣)

و كل ذلك دلالات على أن الوزن يخضع– كغيره من عناصر التشكيل – الشعرى – للتغير والتطور، حسبما تقتضيه الظروف المحيطة به، فى نفس الشاعر، و فى واقعه الاجتماعى. و يعد هذا، دليلاً على أن أوزان الشعر حرة

فى جوهرها، يمتلكها صاحبها منـذ بدايتهـا. و يتدخـل المجتمـع بمتلقيـه (ونقـاده) لتحجيم الظواهر، وفق الظروف العامة المحيطة بهم جميعاً.

ولذلك يمكن أن يختبىء وزن فى عصـر، ويعـود فـى عصـر تـال، و هكـذا. وقد يستبدل- بمرور الوقت و كثرة الاستخدام- بما هو أساس فيه، وألصـق بطبيعة التجربة الشعرية الخاصة، أو الذوق العام.

و هنا تتدخل طبيعة الصوت مع زمن نطقه، أى (الصوت والزمن) فى عمليـة تركيب صوتـى (وفـق المقـاطع والنبر والتنغيـم) ليشكل مـا تحبـه (النفـس) مـن ايقاعات وأوزان. فيستمر وزن بإيقاعاته ونبره، و يتباطأ آخر، و يندثـر الـوزن غير المتفق مع طبيعتى المتلقى والمبـدع على السواء. وقد وضـح مـن قوانيـن عروض الخليل، أن الوتد المجموع والسبب الخفيـف، يقترنان بالوزن، ولهذا تبنت الذائقـة العربيـة فـى جاهليتهـا وإسلامها، البحـور ذات الوتـد المجمـوع أكـثر مـن غيرها. كما تبنت فى الوقت نفسه البحور ذات التفاعيل الثنائية المختلفة. لأنهـا تقوم على فكرة تنويع الإيقاع. و خففت من اعتمادها على البحور الصـافية، رغم دورانها لدى شعرائهم.

وساعد هذا النغم، ما أصبح فى القصيدة من تقاليد موسيقية/ ايقاعية كـالتصريع والتقفية والروى وعلـل الزيـادة، واستخدام الأوزان منهوكـة ومشـطورة و كاملـة منوعة بما تحتمه الموسيقى الناتجـة عن الزحـاف و العلــة ، و اسـتخدام التلويـن الصوتى بحروف العلة (الواو، وألف المد، والياء)، أو بتكرار حروف قريبـة مـن بعضهـا أو متماثلـة، وربمـا مخالفـة، تفعل فعل، الجنـاس والطبـاق فــى المعنــى.

وهنا، كان مفهوم (اللفظ) لا يدل على الكلمة المفردة، بقدر ما يدل على كيفية نطقها وضبطها وتنغيمها، وفق هذه العناصر الصوتية مجتمعة. وهو أمر لايقصده الشاعر، بقدر ماهو مران لغوي، وذائقة حية متواصلة مع غيرها من الإنتاج الشعري. كما يتضح مفهوم (المعنى) أو (الدلالة) أكثر من ذي قبل. فلا يقف عند معنى المفردة، أو مجمل معاني النص كله، بل يتعداه إلى غرض القصيدة، وموضوعها، ومادة تكوينها، و لا ننسى في هذا السياق الضرورات الشعرية ، وما تضيفه لموسيقى النص و حريته و سهولة حركته.

ويكون الفصل الواضح لدى النقاد والبلاغيين بين (اللفظ والمعنى) منشوه هذا المفهوم المتسع للفظين : اللفظ و المعنى. لأن الكلام هنا يتحول إلى مستوى صوتي (اللفظ) يمكن التحدث عنه منفصلاً مرة، ومتصلاً بالمستوى الدلالي، المعنوي، مرة أخرى. فللصوت خصائص فيزيائية، ونغمية (كامنة) وأخرى تظهر مع السياق (ظاهرة). و كلاهما (الكامنة والظاهرة) يمكن التحدث عنها وتوصيفها، وبيان إمكانياتها وإمكاناتها قبل الدخول إلى تشكيل النص الشعري، وبعده، حتى تتكون من هذه السياقات قوانين جريان الصوت و سكونه، واستحسانه أو استخفافه، وتقبيحه وتحسينه.

و قد أحس " عبد القاهر الجرجاني " بأن " الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب.../... إن المعنى الذي كانت هذه الكلم به بيت شعر أو فصل خطاب هو ترتيبها على طريقة معلومة، و حصولها على صورة من التأليف مخصوصة. و هذا الحكم أعني

الاختصاص فى الترتيب يقع فى الألفاظ مرتباً على المعانى المرتبة فى النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل."(٤). وقضية العقل التى تحدد المعنى الذى يطلب لهذه القضية بتجنيسها الصوتى بعامة، و تصويرها الشعرى بخاصة.

"وعلى الجملة لاتجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى، هو الذى طلبه واستدعاه و ساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى به بدلاً، ولاتجد عنه حولاً."(٥). كما أن هذا المعنى، يتطلب مع التركيب تصويراً شعرياً. و قد حدد الجرجانى ذلك فى قوله : " وأول ذلك، وأولاه وأحقه، بأن يستوفيه النظر، ويتقاضاه القول، على التشبيه والتمثيل، والاستعارة. فإن هذه أصول كبيرة كأن جل محاسن الكلام- إن لم نقل كلها- متفرعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعانى فى متصرفاتها."(٦).

ويعنى هذا أن المعنى بدلالته الواسعة يسوق ما يطلبه من تراكيب لغوية ووزنية وتصويرية فى وقت واحد. لأن كلام الجرجانى يفهم منه، وحدة المصدر، أو وحدة المعنى، أى يتحول المعنى الكبير إلى مركز أو " مغناطيس " يلم إليه أطراف التجربة الشعرية، وطرق تشكلها وصياغتها.

وهذا أمر يوضح فكرة تحكم العقل فى النقد والبلاغة العربية ويوضح أنّ العقل هنا لايقف عند مجرد (المنطق) بل يتعداه إلى عملية الخلق الشعرى. وفق ما وصلت إليه التجربة النقدية حتى عصر الجرجانى. وهو أمر يعيدنا إلى وحدة المركز الدلالى فى النص الشعرى، ويربط بين الوزن والتنغيم بكل أنواعه البلاغية

البديعية وغيرها، وبين المعنى أو الدلالة.. القابضة على النص الشعرى لحظة تشكله.

وبالتالى يصبح الوزن- كغيره من العناصر- خاضعاً لتجربة الشاعر، وللحظة تشكيله للنص. صحيح يكون الوزن وقافيته، جوهر تمييز النوع الأدبى (الشعر) عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، ولكن تظل هناك عناصر جوهرية لا يتحقق الوزن إلا بها. أولها : التصوير الشعرى، وهو الصياغة المجازية. كما يظهر الوزن وحده كعارية مجردة، ذات خصائص كامنة، لا تأخذ جوهرها الشعرى إلا بالتركيب والتشكيل والصياغة الشعرية، مع بقية العناصر، المتمركزة حول (المعنى المعلم) فى النقد القديم، أو حول التجربة، وإعادة صياغة (الأنا والآخر) بالشعر فى النقد الحديث. وهذا ما جعل ابن رشيق يضع الطبع قبل العروض فى عمل الشعر فى قوله "فإن عمله بالطبع دون العروض أجود"[7] مع إيمانه بأن "الوزن أعظم أركان حد الشعر. وأولاها خصوصية."[8]

وهو أمر يربط بين الوزن والطبع وطبيعة اللغة العربية بعامة، ويؤكد على أن الوزن يرتبط بجوهر الشعر (التصوير) أو (التخييل) قديماً، وبنظرية الشعر السائدة. وإذا كان السياق يحمل كلمات عبد القاهر الجرجانى، وابن رشيق فنحن فى رحاب نظرية المحاكاة : "ومن المؤكد أن اقتران الوزن بالتخييل الشعرى- أو المحاكاة- ليس أمراً عشوائياً، أو مجرد إكمال [illegible] الشعر. وإنما هو أمر يرتبط بخاصية الوزن نفسه، من حيث تأثيره الذاتى فى المتلقى، وأهم من ذلك العلاقة الوثيقة بين الشعر والنغم، سواء أكان الحديث عن الشعر

عموماً/ أو الشعر العربى على وجه التخصيص"(١).

ولهذا بدأ اهتمام الشاعر بصوتيات النص الشعرى من القافية، لأنها تحتاج إلى حسابات خاصة داخل الوزن حتى يصل إلى العروض والضرب. مستفيداً من خبرته الشعرية التجريبية فى السماع والكتابة.

ولهذا اهتم العرب بالقافية و التفعيلة الأخيرة ، لأن لديهم ما يعوضهم من انتظام الحركات والسكنات فى عروض كل بيت. ولم يهتموا بحروف اللين والمد لأنهم أحسوا بها متقبلة ومتحولة فى بنية الفعل وحركة الزمن معه رغم أنهم اشتقوا منها حركات الإعراب. ولأن حروف اللين متحركة تعطى لها مذاقاً و جرساً. والقافية العربية هى ذائقة تهتم بالحرف، ساكناً ومتحركاً- و تهتم بعلاقة هذا الحرف مع غيره من الحروف والحركات قبله وبعده - لذلك أعطوا أسماء لكل حرف مع مختلف السياقات. كما أنهم منذ البداية أعطوا الفرصة للشاعر، ليرصع كلماته أولها ووسطها وآخرها فى حد ذاتها. ثم يرصعها مع غيرها من الكلمات فى أوائل الكلمات وآخرها ووسطها. وسمحوا له بجناس الاستهلال والتسويم والتحجيل، وكلها خصائص صوتية، يقوم بها الحرف مع الحركة فى آلية تكرارية عبر قانون التماثل الصوتى، و تناسب المسافات الصوتية فى الشطر، أو فى البيت، أو فى القصيدة كلها. وبالمثل فى المقطوعة والأرجوزة.

وإذا كان البلاغيون والنقاد العرب، قد ركزوا حديثهم على (القافّية)- حالة كونها معرفة بتعريف الخليل- وهى الحروف التى تبدأ من المتحرك الواقع قبل آخر ساكنين فى البيت، سواء حصرت بين الساكنين حرفاً أو أثنين أو ثلاثة

أو أربعة، وسواء أكان الساكن الثانى هو الحرف الأخير، أم تبع الحرف الساكن الثانى حركة، أو حرف (الروى)، أم جاء بعد حرف الروى، حروف لا تحسب على القافية أو الروى.

فإن هذا التركيز يعود إلى ديمومة هذه القافية حتى نهاية النص الشعرى، حسب الشكل المطلوب، مهما يكن هذا الشكل، موحداً للقافية، أو مزاوجاً لها، أومعدداً لها. كما فى الأشكال العربية القديمة والحديثة. لأن المطلوب هنا، جوهر التقفية، تثبيت البيت أو المقطع الشعرى، أو غصن الموشحة أو غيرها من أنواع النص الشعرى، المنشد، أو المغنى، أو المكتوب، مع ملاحظة ما يضيفة الإنشاد، والغناء، من تنغيم، و نبر، و ايقاع خاص للمنشد و للمغنى على السواء. فالقافية هى القافية، التزام لموسيقى ما، غير موسيقى العروض ، و المقطع الصوتى. وهى غير التنغيم الداخل فى نسيج النص الشعرى كوحدة متصلة الحلقات والسياقات. وتختلف العربية بعض الخلافات التقنية واللغوية والصوتية منذ نشأة شعرها، عن غيرها من اللغات السامية، أعنى داخل الأسرة اللغوية الواحدة. داخل جغرافيا وتاريخ متداخل أو مشترك، فقد " كان اهتمام اللغات السامية- عدا العربية- بأصوات اللين القصيرة، و الطويلة، اهتماماً يجعل أصحابها يحرصون على سماعها. سواء أول الكلام، أو فى تضاعيفه، أو آخره، ومن ثم أمكن معاملتها معاملة الأصوات الساكنة، وأن تتكون منها القافية أيضاً.

ولما كانت الأصوات الساكنة تسبب صعوبة للقافية حتى فى اللغة العربية.. لذا كان مجيء أصوات اللين فى قافية الشعر السامى- عدا العربى- كثيراً، كثرة

ملحوظة، على حين كان مجيء الأصوات الساكنة فى القافية، أقل من هذا بكثير. مما دعا بعض الباحثين إلى القول: بأن اللغات السامية لم تعرف القافية. و لن اعترف بذلك باحثون آخرون... و هذا ما حدث- أيضاً- بشعر اللغات الأوروبية فيما أطلقوا عليها أيضا لفظ القافية."(١٠).

ولهذا استمر تأثير الشعر العربى، على غيره من الشعر، قديماً وحديثاً فقد أعطت العربية قافيتها الموحدة (الأخيرة) لغيرها من اللغات. وأخذت منها أنواعاً أخرى من التقفية. وهى أنواع كانت تعد لدى نشأة القافية العربية. و حتى تنظير الخليل، شاذة، أو مستجلبة لبيان القدرات و التفكه. حتى جاءت بعد الخليل بعض المقطوعات بلا قافية، أو بقافية غير منطوقة. وبذلك كانت (القافية) هى الوسيط المشترك للتبادل الموسيقى، بين الشعر العربى، وغيره من أشعار الأمم الأخرى قديماً و حديثاً. إلى جانب ما أضاف الشعر العربى- عبر عصوره الأولى- من تبادل نبرى و كمى مع شعر الأسرة اللغوية السامية.

وهنا نستطيع القول بأن القافية كانت منفصلاً فى النص الشعري، منفصلاً مرناً مع العلة، محرماً على الزحاف، والضرورة الشعرية، لأنها تتحول بالعلة إلى طبيعتها، أعنى التكرار واللزوم.

وهنا لابد من التعرض لمسألة مهمة، وهى أنّ أسرى وسبى الفتوح، السكان الأصليين للبلاد التى فتحها العرب المسلمون. كانوا ذوى لغات غير عربية، تحمل خصائص مميزة فى شعرها. ثم تعلموا العربية عند مواليهم، و أنشأوا- بعد فترة طويلة- شعراً بلغة عربية. وبتواز مع هذه المسألة مسألة أخرى، وهى

أن العرب الفاتحين نقلوا شعر الأسلاف، ونسجوا على منوالهم، ولم يجددوا، رغم انصهارهم مع الجنسيات غير العربية. لهذا لابد من تفهم مسألة عمود الشعر، والمحافظة على قوانين الوزن والقافية القديمة، على أنها محافظة في وجه التغيير لما هو غير عربي. و هذا ما نلاحظه على القانون العام لعروض الخليل، الذي لم يشر لغير العربي التليد. و ما نلاحظه من اختراق القانون العام على يد "الموالي" أو "المولدين" ابتداء من بشار بن برد، في نهايات العصر الأموي، حتى منتصف القرن الثاني الهجري، حتى أننا لا يمكننا أن نحصل على اختراق لهذا القانون.

و يفسر ذلك "أن معظم الذين انتقلوا من جزيرة العرب إلى بلاد الشام للإقامة بها في زمان الفتح و بعده. كان من أهل القبائل لاسيما اليمنية. و أن رجال قريش المرتحلين إلى أنحاء الشام كانوا (من أهل العقد والحل) مشغولين بأمور السلطات والسياسة والحرب. يتعاطون الشعر على محبتهم له، وتعظيمهم لقائليه وأن سكان المدن الشامية الكبرى وهم (سريان وروم) لم يزالوا مدة طويلة بعد الفتح قليلي المعرفة باللغة العربية غير معتنين بشعرها، وعلى مثل ذلك في العراق. إلا أن سكانها الأصليين كانوا (فرساً) و(آراميين). وأن الأعراب المهاجرين إلى الشام والعراق، سواء أكانوا من الخواص أم من العوام، لم يزالوا هائمين ببوادي أوطانهم كارهين عيشة المدن، والإقامة بها. فإن كان الأمر كذلك ؟! لم نتعجب أن الشعراء الوافدين إلى خلفاء بني أمية و أمرائهم

فـى القرن الأول صـاغوا نظمهم فـى قـالب شـعر مـن سلف مـن فحـول شـعراء الجاهليـة، ونهجـوا طرقهـم فـى عمـل القصـائد، علـى الأسـلوب القديـم"(١١).

و بالتالى لم يكن لديهم الرغبة فى التـأثر أو التـأثير فيمـا حولهم مـن الأصـول السـريانية والروميـة، والفارسية والآراميـة. إذ لـم يكـن لديهم الوقـت لشـعرهم الموروث، فما بالنا بشعر الأمم واللغات الأخرى!

ونجد فى الوقت نفسه، و منذ أواسط القرن الأول الهجرى، وبعد مـرور سنوات قليلة على الفتح العربى لهذه البلاد المجاورة لجزيرة العرب، ولعرب المدن الإسلامية (مكـة أو المدينـة، وبـاقى مدن الحجـاز) أنهـا " جلبت إلـى بـلاد الحرمين الجوارى المغنيات بالفارسى والرومى... و فى ذلك العصر - كثر أيضـاً بمكة والمدينة- عدد الموالى من سبى الفرس فصار أولادهم موالى أهـل الحجـاز. وتدربوا بلغة أصحـابهم حتى أن بعضـهم نحو أوا سط القرن الأول أخذ ينظم الشعر بالعربية. و هذا أمر مهم جداً. لأن الشـعر تعبير عن عواطف الأمة وأهوائها وأميالها، وأخلاقها وعوائدها، فإذا شاركها فى الشعر بلغتهـا أمم أخرى. فلابد من وقوع تقلب واضـح فى مضمـون ذلك الشـعر. و إن لم تتغيّر اللغة والأعاريض التى صيغت فيها. فبسبب الموالى بعد منتصـف القرن الأول أخذ شعر العـرب يتحـول شيئـاً فشيئاً إلى شعر أمم إسلامية شتى بلغة عربية"(١٢).

ولذا تأخر التأثير و التأثر حتـى خلق جيل المولدين مـن أبنـاء الموالـى جدلاً جديداً حول الحياة العربيـة. وتم التجديد والتغيير من صـراع هذه الأطـراف،

ولكنه لم يظهر فى عروض الخليل المتوفى عام (١٧٠ هـ) . فقد كان اللغو
يهتمون بفكرة النقاء اللغوى التى وجدت تحققها فى علم البلاغة فيما بعد تلي
خاصة فى باب الفصاحة و البلاغة منها. وكان لابد أن يتحول الشعراء عن
البدو) إلى لغة حياتهم بكل مفرداتها. و قد ظهر ذلك فى شعر المولدين،
احتفاظهم بالوزن والقافية كما هى فى الأعم الأغلب.

•••

وعلى ذلك أن نظرية الشعر ظلت كما هى فى جذورها الفلسفية الت
الموروثة عن المحاكاة الأرسطية. و ظل مفهوم الشعر كما هو : (ال
الموزون المقفى الدال على معنى) بعد تطبيق شروط الفصاحة والبلاغة عليه
جهة، وشروط الصحة والسلامة اللغوية من ناحية أخرى. و بذلك ين
التمرد على بعض التقاليد المرتبطة بعمود الشعر قد تعطلت فترة عصر ا
والخلافة الراشدة ، حتى خرجت القصيدة إلى عوالم جديدة، غيرت من م
النص الشعرى، بعيداً عن الوزن والقافية.

•••

وتعريف موسيقى الشعر يرتبط ارتباط العلة بمعلولها، مع تعريف ا
ويتغير تعريف موسيقى الشعر تبعاً لتغير مفهوم الشعر فى كل عصر، و لدى
مذهب. بل إن موسيقى (النص) المتحققة، تختلف باستمرار عن مثيلاته
النصوص الأخرى. و يتوقف الكشف عن حقيقة موسيقى الشعر بمدى ما و
إليه الباحثون والنقاد فى هذا السبيل، وبمدى ما يستخدمونه من مقاييس
وإجرائية، تكون قادرة على استكناه النص والوصول إلى حقيقته.

ولذلك فإن عرفنا مفهوم الشعر لدى جماعة أو مذهب أو شاعر، عرفنا مفهوم موسيقى الشعر عنده. إذ تختلف القدرة على الفهم من زمان لآخر، ومن شاعر لآخر، ومن دارس لآخر. وبالتالى من نظرية لأخرى. ومن حسن حظنا نحن العرب أننا لم نعرف الشعر و لم نضع عروضه و قوافيه عند نشأته، فلم يصل إلينا ما يثبت ذلك. مما جعل نتائج "الخليل بن أحمد" مبنية على نص سابق وعلى تقاليد شعرية ثابتة.

ولم يكن عيب الخليل أنه صور هذه الموسيقى، فى صور عروضية ثابتة إنما العيب يجيء من الذين جاؤا بعده، ولم يسمحوا للإبداع العربى أن يتجاوز هذا التقعيد المبنى على بعض الشعر العربى فى زمن محدد.

وتشبه هذه الحالة، حالة أرسطوا فى كتابه "فن الشعر" حين اتخذ قاعدة لايتجاوزها الإبداع الشعرى والمسرحى حتى بداية عصر النهضة رغم أن حديثه اقتصر على بعض النصوص المسرحية الشعرية فى زمن محدد.

ويلفت هذا التشابه بين تنظير أرسطو وتنظير الخليل إلى تعميم الجزء المدروس، على الكل غير المدروس. و يوضح خطورة التعريفات والمفاهيم السائدة فى تشكيل القواعد و المقاييس.

فإذا كان تعريف الشعر أنه :"الكلام الموزون المقفى الدال على معنى" فلا ينتظر من صاحبه أن يخرج عن قواعد موروثة، لاتعترف بالآتى. لأن الآتى عندها، يأتى من الماضى وليس من المستقبل. أى تصادر بما مضى على ما سوف يأتى، حتى أن التجاوزات والضرورات أصبحت محددة سلفاً. الأمر الذى

حبس الإبداع الشعرى فى قفص التقعيد وألغى حرية المبدع فى تشكيل نصه الخاص، وقضى على روح التطوير الفنى مما خلق عائقاً للحركة غير المسبوقة. فالأجداد الماضون قد حددوا كل شيء. و يتناسى الآخذون بهذا النزوع الفكرى أن التقعيد راعى الماضى المتحقق، ولم يراع الآتى غير المعلوم. و هذه إحدى خصائص الفكر الثابت.

لذا، وافق تقعيد الخليل زمانه العربى و ناسب تقعيد النص الشعرى، فيما أسماه المحافظون "عمود الشعر" ومن ثم خلق تناقضاً وهمياً بين "عمود الشعر" و "مذهب البديع" وهو تناقض يتوازى مع تضاد الفكر المحافظ، والفكر المتجاوز (الشيعى أو الاعتزالى أو التصوفى فيما بعد). الأمر الذى يكشف المطابقة بين إسقاط الفكر السياسى على الإبداع، رغم اختلاف قوانين كليهما. فقد تصورت السلطة الأموية أن سيادة مذهبها السياسى والفقهى لابد أن يوازيه سيادة مذهب محدد فى الفكر والإبداع. ويكشف عن ذلك، تململ الشعراء وضيقهم داخل عروض الخليل. وداخل عمود الشعر فى هذا العصر، و فى نهاياته بخاصة حيث ينتهى عصر الاحتجاج اللغوى.

وكان تغيير السلطة على يد العباسيين إيذاناً بسيادة النقيض، السياسى والمذهبى. أعنى "الجديد" و"المتجاوز". وصارت - من ثم - قصائد جديدة متجاوزة لبعض القديم فى نواح الشكل الموسيقى، وكثير من القديم فى الموضوعات والأغراض، الموروثة بسبب المستحدثات الحياتية الجديدة، وبسبب مناخ الحرية المتاح للمبدع عن ذى قبل. نخطة العباسيين السياسية والمناخ

الحضارى الجديد الذى أرسوه، فتح المجال للمولدين، وللعرب للتغيير والاختلاف عما هو موروث عن الدولة الأموية.

***

ولموسيقى الشعر ارتباط بالنوع الشعرى. فمن البديهى أن نشأة الشعر قد ربطت الموسيقى بنوع شعرى ما، هو شعر البداية فى كل لغة. و لهذا كان نمو الشعر كنوع أدبى، وتنوع أشكاله يلزم تنويعاً فى بحوره و قوافيه و نبره. وليس النوع الغنائى- فى هذا السياق- مثل النوع الملحمى، أو الدرامى. ونلاحظ أن هذه الأنواع الشعرية تتعاصر أحياناً. صحيح قد نما الشعر- لدى اليونانيين من الملحمى إلى الدرامى، ولكن الشعر الغنائى، نوع شعرى مستمر فى كل العصور ولدى كل الأمم، يتأثر- عبر تطوره- بموسيقى الشعر الملحمى والدرامى، لأن فى الأخيرين ما يعوض عن الالتزام الموسيقى بالقافية الموحدة، ففيه ما يقيم تماسك النص، وما يتناسب مع طوله، و مقاطعه، وحكاياته وقصصه، وتعدد الأصوات فيه.

ورغم أن الشعر غير العربى قد عرف الملاحم، ثم عرف بعد فترة طويلة الشعر التمثيلى، ورغم تأثير الشعر العربى على شعر الأمم المجاورة له، قبل الإسلام وبعده، فإن الشعر العربى ظل حبيس الشعر الغنائى قروناً طويلة. امتدت حتى فترة ظهور السير الشعبية فى نهايات العصر العباسى. ثم تعرف على الشعر التمثيلى المكتوب بالعربية فى العصر الأموى ثم فى القرن التاسع عشر الميلادى. وكانت هذه السير الشعبية، وهذا الشعر التمثيلى كما كانت

الموشحة وبقية الفنون الشعرية الشعبية، هى القادرة على تطوير الموسيقى، فى عروضه وقوافيه وموسيقى التصوير والتركيب الشعرى. إلا أن بقاء الظروف السياسية العربية طوال هذه القرون، فى حالة حكم المماليك من جهة، والفقهى المحافظ من جهة أخرى. أى سيادة (الحاكم والفقيه) قد ثبتت شكل النص الشعرى الرسمى (تصيح التشكيل) متحد الوزن و القافية. و نفت الأشكال التجديدية الأخرى إلى حيز شعبى، ففجر الطاقة الوحيدة القادرة على تطوير وتنويع موسيقى النص الشعرى العربى.

"فالأدب العربى الفنى، لم يعرف من فنون الشعر المعروفة فى الآداب العالمية غير فن واحد. هو الفن المعروف بإسم "الشعر الغنائى" أى شعر القصائد. دون الفنين الأخرين. وهما فن الملاحم- وفن الشعر التمثيلى. وإن يكن الأدب الشعبى قد كان أكثر تنوعاً، ولوسع آفاقاً من الأدب الفنى الذى ظل حبيساً فى الآفاق التى رسمها أدب الجزيرة العربية منذ العصر الجاهلى"[12].

وهذا ما سد عروض الخليل على المستوى الرسمى. فقد كان المستوى الشعبى ينتج بلغة عامية أو خليطاً من الفصحى البسيطة والعامية اليومية شعراً غنائياً و دراميا.

وهذا ما دعا "غنيمى هلال" أن يقف فى صف الاستفادة من موسيقى الأدب العربى بوجه عام، خروجاً على عمود الشعر ومذهب البديع على السواء. فما دامت" المسألة الأن هى أنه ما دمنا قد اعتدنا بأن الشعر هو التصوير. وأن الموسيقى تابعة لهذا التصوير. فلم لا نطلق معنى هذه الموسيقى، بحيث تشمل

الموروث، حتى لو اقتضى الأمر أن يخلق كل شاعر نوعاً من الإيقاع خاصــاً به، لا يتفق والمعهود من الوزن كما ورثناه، على أن ينجح الشاعر في إثارة شعورنا بصوره و موسيقاه؟![15].

لقد أوقف عمود الشعر، وعروضه، الخليلي، تقدم موسيقى الشعر و تطورها. و حرمها- من ثم- من الجنوح إلى الشعر الملحمي، أو الشعر التمثيلي حتى وقت متأخر. و لذلك باءت محاولات بعض النقـاد، في تلمس (النفس الملحمي) في شعر الحرب العربي، أو في شعر المتنبي بخاصة، أو في تلمس (النفس الدرامي) أو الشكل الحواري الشعري البسيط في الشعر العربي القديـم علـى طـول تاريخه. ويفسر هذا الفشل ويؤكده ، أن هذيـن النوعين حين نبتـا فـي أدبنـا العربـي القديم والحديث، خلطا بين القصيدة وبين المقطع الشعري. ثم بين العامية و الفصحى. ثم بين الحكاية و الدراما الشعرية كما عرفتها اليونان.

و يمكن أن يقال: إن موسيقى الشعر وصوره، قد استجابا لشـعر الشيعة، فـي رثاء الحسين، وحكايته مـع بنـي أمية، لـدى السيد الحميري على سبيل المثـال. ولكن كانت هذه الحكاية وغيرها، داخل أطر القصيـدة فلـم تتحـول لعمـل شـعري درامي، وإن أشارت إلى إمكانية حدوث ذلك في الشعر العربي. و كان يمكن له ذلك، لو أنه استسلم لإيقاعه الشاعر الخاص، وليس لإيقاعـات الأصـوات المتعددة لشخصيات الصراع السياسي داخل الحكايـة- رغـم طولهـا- بـل كـان يمكـن لهذا اللون من الشعر أن يدفع النص الشعري العربي إلى أشكال جديدة لم يألفهـا الأدب العربي من قبل. وقد كـان يمكـن توظيـف شـكل المصمـت الخماسـي، ثم شـكل

الموشحة وغيرها من الأشكال الشعبية التى ظهرت فيما بعد "السيد الحميرى" و"المتنبى" وأبى العلاء وغيرهم. و أعتقد أيضاً أن (القافية) كانت العائق الأكبر (من عائق وحدة الوزن) فى سبيل حركة النص الشعرى العربى. وستكون هى بادئة هذا التطوير فيما بعد، كما سنرى عند مناقشة قضايا التجديد والتحديث فى العصر الحديث.

إحالات الفصل الأول

(١) عونى عبدالروف، الشعر العربى بين الكم و الكيف ، ص ٢٠٨.

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٠٩.

(٣) المرجع السابق ، ص ٢١١.

(٤) عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ، تحقيق د. ريتر ، مكتبة المتنبى ، القاهرة ، بدون . ص٣ ص ٤.

(٥) المرجع السابق ، ص١٠.

(٦) المرجع السابق ، ص ٢٦.

(٧)، (٨) ابن رشيق ، العمدة ، دار الجيل ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨١ ، ج ١ ، ص ١٥١ –ص١٣٤.

(٩) جابر عصفور ، مفهوم الشعر. دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة ، ص ١٩٧٨ ، ص ٢٤٠، ص ٢٤١ .

(١٠) عونى عبد الروف ، القافية و الأصوات اللغوية، ص ١٩.

(١١) كارل نالينو ، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ص [illegible] ، ص ١٥١.

(١٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٢ – ٢٦٣ .

(١٣) محمد مندور، فن الشعر ، المكتبة الثقافية ، (١٢) دار القلم، القاهرة ، بدون، ص ١٢٠.

(١٤) محمد غنيمي هلال ، دراسات و نماذج في مذاهب الشعر ونقده ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، بدون ، ص ٢٤٥ .

الفصل الثانى

بنية عروض الخليل وشعرية النص

(١)

تقوم بنية عروض الخليل على لبنات أساسية هي (الوتد) و(السبب). فمنهما تتكون التفعيلات، و البحور. و تتدخل الزحافات والعلل لضبط الحركة الشعرية دون أن يخرج البحر إلى بحر آخر. وتجمع الدائرة العروضية مجمل الافتراضات النظرية حول حركة البحر المستعمل أو المهمل على السواء. دون أن تمنع هذه الدائرة افتراضات أخرى يستخدمها الشاعر العربي. وفق القانون الصوتي والصرفي للغة العربية، الذي يسمح بما لانهاية من البحور والتشكيلات اللغوية والموسيقية.

وتأتي روابط صوتية أخرى تضبط الحركة الصوتية والشعرية في النص الشعري. تبدأ بالمصراع، وتنتهي عند القافية والروي. وتأخذ بينهما ما يدخل النص الشعري من موسيقى صوتية تبدأ من الصوت المفرد إلى المقطع، وتنتهي بكل أشكال التجنيس الصوتي والألاعيب الصوتية المرتبطة بشكل النص الشعري.

وتقوم فكرة الدائرة الخليلية على تتابع الأسباب والأوتاد، بعيداً عن الزحاف أو العلل، حتى يوحد المقياس النظري لكل البحور التي لاحظها في الشعر العربي القديم. و يقوم مبدأ تبادل المواقع بين الأسباب والأوتاد، على مبدأ لغوي أساسه الحركة والساكنة في شكلهما المجرد. بعيداً عن كيف الحركة أو الساكنة. ولهذا خرجت بحور مهملة داخل كثير من دوائر الخليل يمكن الكتابة عليها. كما أنه فتح المجال لاختراع، واقتراح دوائر جديدة ، تتفق مع قدرة التشكيل اللغوي والموسيقي لدى الشاعر، و مع ذوق العصر ومدى تقبله لهذا الجديد.

وقد حدث ذلك فى استخدام بعض الشعراء لمقلوب البحور المستعملة والمهملة. بالضبط كاستخدام الأشكال المتعددة للبحر الواحد مجزوءاً و مشطوراً ومنهوكاً على سبيل المثال.

وتقوم البنية الصوتية لعروض الخليل على عدة افتراضات نظرية وعملية.

الأولى : حرية الشاعر فى الكتابة، وفق قوانين اللغة والتقاليد الشعرية المعمول بها فى عصره. و الاعتراف بالذائقة الشعرية التى تجعل شعر شاعر أكثر اقتراباً من أذن ونفس سامعه أو تجعله أكثر نفوراً منه. وهى قدرة على التصرف الصوتى داخل النص الشعرى.

الثانية : أن إخضاع الخليل بن أحمد لما قرأ من الشعر العربى الجاهلى والإسلامى والأموى، لقوانين نظرية، أخرج لنا الدوائر والبحور والتفعيلات من توالى الحركة والساكنة، وهى أصغر الوحدات الصوتية، وجوهرها. ولا تعد هذه القوانين عوائق ضد إبداع الشاعر. فالقوانين بنيت على نصوص بعينها، وفق توال زمنى محدد. ولا يفرضها ذلك على الإبداع التالى لها، ولا يقيده. فهو إلماح إلى نظام صوتى داخل النص الشعرى العربى، يمكن تكراره. ويمكن تجاوزه والاعتماد عليه فى الوقت نفسه.

الثالثة : أن العلاقة بين الافتراض النظرى، وقوانينه، وبين واقع النص الشعرى عبر عصوره. تكشف التجريد النظرى وما يصاحبه من احتمالات نظرية قادمة. كما تكشف حركية إبداع النص الشعرى. فمن جدل النظرى والإبداعى، تظهر احتمالات كثيرة للكتابة لم يدونها العلم، ولم يتطرق إليها الإبداع حتى الآن.

وكان الخروج على عروض الخليل وقافيته، مصاحباً لاكتشافه لهذا العلم، ولو أن العمر أمهل الخليل، أو لو جاء الخليل في العصر العباسي فأدرك ثورة الحياة العباسية حتى نهاية العصر العباسي الأول- مثلاً - لتغيرت أشياء كثيرة في علمه.. و لهذا كان الخروج عليه مستمراً، باستمرار الإبداع الشعري و التقدم العلمي، ابتداء من قيمة الحركة والساكنة، مروراً بالمصطلحات والبحور والدوائر، وانتهاء بالقوافي والزحافات والعلل. ويستمر الخروج حتى يظهر علم جديد للإبداع الجديد.

(٢)

والوزن لدى الخليل- بصفة عامة- ثقل الشيء بشيء مثله(١).. ولأنه يزن لغة فلا بد أن يزن بمادة هذه اللغة. ومن ثم كان الميزان الصرفي من مادة (فعل) وتقلباتها، بالتساوي والنقص والزيادة. ويأتي الوزن الموسيقي أو الشعري من المادة نفسها. ولكن بصيغ أكثر خصوصية من الميزان الصرفي. وهي التفعيلات العشر التي كوّن منها البحور و الدوائر. ولديه الكم والكيف، حسبما وصلت إليه العلوم العربية آنذاك.

و يتداخل هنا شيئان : أولهما الوزن كما قدره الخليل، ومفهوم القريض كما ورد في معجم العين بمعنى " نطق الشعر"(٢) وهذا يعني أن الوزن يجيء لدى الخليل بالمنطوق منه و ليس المكتوب. وقد وافق ذلك الحس الشفاهي لدى العرب حتى عصر الخليل. ويتداخل هنا القريض أي نطق الشعر بما التزمه

العرب من خصائص النطق الفصيح أى المبين حتى لو كان فى لغة العجم. كما يقول أبو النجم :

"أعجَم فى آذانها فصيحا"(٣)

و ترتبط هذه المواد اللغوية (وزن، وقرض، وفصح) بالأذن. فقولهم "لساء سمعاً فأساء إجابة" قول دال على ضرورة رقة السمع حتى قالوا : هذا قبيح فى السماع وحسن فى السماع أى إذا تكلم به"(٤). أى ربط العرب بين رقة النطق والقرض، بدقة السمع وجودته. لذا يأتى مصطلح القافية ليؤكد هذا البناء الصوتى السمعى النطقى لأنه دال على التبعية و التوالى أى أن الشاعر حين "يقفو" فهو يتبع نهاية صوتية تشير إلى انتهاء الوزن العروضى فى الشطرين ، كما يشير إلى ضرورة البداية من جديد، وهو فى هذه الحالة سوف يقفو ما صنع فى البيت الأول من التفاعيل دون أن يقفو الزحاف. وهنا يأتى مصطلح "القافية" ليتم دائرة السمع والنطق والمعاودة لتكرار ماوزنه، وقرضه، و أفصح به ، وسمعه - بداية - من نفسه. وكما يقول الخليل "القفوة: رهجة تثور عند أول المطر، والقفو مصدر قولك قفا يقفو، وهو أن يتبع شيئاً"(٥). والشىء هنا هو الوزن والقافية والروى فى البيت الأول، أو يتبع شيئاً فى الذاكرة السمعية لديه.

وإذا كان "التصريف هو اشتقاق بعض من بعض"(٦). كما يقول الخليل فى معجمه، فإن الميزان الصرفى والميزان العروضى يخرجان لديه، من أصل لغوى واحد.

ولذا كان الإيقاع بمعناه العام لدى الخليل بن أحمد هو "الاتفاق". "فالإيقاع اتفاق الأصوات في الغناء"(٧). وهو الأثر السمعي أيضاً. ولاتبعد هذه المعاني كلها عن معاني القصيدة كما فهمها أصحابها فهي تعني: القصد في قول الكلام، والاعتدال في القول، والانفصال عن عقل ولم صاحبها. وضروري أن يكون هناك مقياس لهذا القصد. وإذا رجعنا إلى مادة قصد في معجم العين لوجدنا أن القصد الرمح إذا انكسر نصفين حتى يبين. وكل قطعة منه قصدة "(٨).

وليس بعيداً أن تسمي العرب القريض والقصيد على وزن واحد. وليس ببعيد - أيضاً - أن يسمى الصوت أغنية والعكس صحيح. لأن أصل المادة من صوت تصويتاً أي صاح صياحاً. أي رفع صوته وهو مايحدث في الغناء. كذلك في مصطلح (وقع) ومصطلح (نبر) وتقترن هذه الحقول الدلالية كلها لدى الخليل في معجمه بحسن الصوت وعلوه، بل نجد أن مصطلح (اللحن) رغم ما فيه من دلالة الخروج عن الصحيح من القراءة والإنشاد نجد فيه (الفطنة)(٩).

وهذا ما يجعلنا نلاحظ في معجم العين أن المصطلحات الدالة على الصوت وارتفاعه، وشدة أثره، تنتمي للغناء والإنشاد واللحن، وترتبط بمفهوم : القريض، والقصيد، والوزن، والإفصاح. وتقف هذه الدلالات وراء تسمية العرب لكيفيات الشعر بالرجز أو الرمل أو القريض، إذ تقف الدلالات خلف اختيار العقل العربي لكل ماهو متسق، موزون معتدل القسمة، حسن الأثر. "فالشعر لديهم: القريض المحدد بعلامات لا يجاوزها. وسمي شعراً لأن الشاعر يفطن لما لا يفطن له غيره من معانيه، ويقولون شعر شاعر أي جيد."(١٠).

ولهذا كان الرجز والرمل بمعنى الاضطراب وعدم التناسق إذا قيس بالقريض والقصيد. ويخرج الخليل الرجز من الشعر.(١١). وتعدى الأمر إلى جعل دلالات كلمة رجز والركس القريبة من الرجز تدور حول العذاب، والوسواس، وعبادة الوثن. -ويقال: إن اسم الشرك كله رجز. ولاشك في أن الاضطراب وعدم الانتظام لا تحدث اللذة السمعية التي تجدها الأذن في القريض والقصيد.

ونجد الفارق في الشعر بين (القريض والقصيد) وبين (الرجز والرمل) يتوازى مع الفارق بين الكلام المنسق وبين اللغو. فاللغو هو اختلاط الكلام واختلاقه(١٢). وهو رفع الصوت لجلب الخطأ والغلط. ويعني هذا أن العقل العربي لا يقبل المضطرب أو المؤلم، ويبعده عن السمع والنطق على السواء. وهو ما يسمى بالمستكره. ولذا لعبت البلاغة دوراً مهماً في تحديد خصائص الصوت الحسن. ولقد حوصرت البنية الصوتية لعروض الخليل بن أحمد بهذه المواد اللغوية. فهي التي حددت له المجال الذي يتحرك فيه بهذا العلم نحو التقنين النظري، انطلاقاً مما هو متفق عليه بين العرب، و هو ما يتضح من كلام الخليل نفسه في معجم العين الذي يعد بديلاً عن كتاب العروض المفقود.

ثم تحكم فيها الخليل بعلمه المعاصر، فحول ما هو موجود شعراً، إلى قوانين وقواعد واستثناءات يضبطها كلها الأسس العامة للشعر واللغة المعروفة في عصره. ولهذا كان الخليل جريئاً وهو ينظر ويعرف ويضيف من عنده. كذلك

كان المستدركون عليه من تلامذته وأتباعه، ومن الذين أتوا بعده. وهذا دليل على مرونة هذا العلم الناتج عن مرونة الشعر نفسه، جوهر هذا التنظير ومادته.

(٣)

والمادة اللغوية التى حاصرت الخليل فى الماضى ليست بعيدة عما لاحظه العلم الحديث من خصائص اللغة العربية كمنظومة تاريخية، فقد حدد أحد الباحثين خصائص هذه اللغة من خلال منظور معلوماتى فى أنها تتميز بـ"التوسط اللغوى، حدة الخاصية الصرفية/ المرونة النحوية، الانتظام الصوتى، ظاهرة الإعراب، الحساسية السياقية، تعدد طرق الكتابة وغياب عناصر المنظومة اللغوية"(٢). وهذه هى الخصائص نفسها التى حاصرت الخليل وهو يفهم هذا العلم الجديد ويبوبه.

بل كانت حدة الخاصية الصرفية، والانتظام الصوتى، والحساسية السياقية، وتعدد طرق الكتابة وثراء المعجم واعتماده على الجذور اللغوية.. ما جعل البعد السمعى الاشتقاقى للغة مسيطراً على علم العروض الخليلى، ودفعه إلى الاعتداد بالمنطوق وليس المكتوب، وبتساوى قيمة الحركة و السكون و قيمة علامات الإعراب و تساوى الصيغ الصرفية. مما جعل مكونات الحركة الساكنة، والوتد والسبب والتفعيلة أشبه بلعبة القطع التى تتبادل المواقع والسياقات، فيتغير الشكل والتسمية، لأن المكونات الرئيسية لا تختلف. وهذا ما سبب قلة التفاعيل، والتحايل عليها، وتشابه بعض البحور.

ولهذا يمكن أن توضع بحور الخليل، والأخفش السبعة عشر فى دوائر مختلفة عن دوائر الخليل. فقد لوحظ: أولاً أن بحر(الرجز) بتفعيلاته: -

مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن ... مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

/ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه ... /ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه

يمكن أن يكون لبنة أساسية لفهم ثمانية أبحر من بحور الخليل، تكون دائرة (الرجز) مركزها. فإذا أثبتنا التفعيلة الأولى: (مستفعلن/ه/ه// ه) ثم توغنا ما بعدها وجدنا :

(١) أن (الرجز) هو من (الكامل) بعد تسكين الثانى المتحرك من (/// ه // ه) لتصبح (/ ه / ه // ه) فتحول(متفاعلن) الى (مستفعلن) أوإلى ما في وزنها.

(٢) أن تثبيت تفعيلة (مستفعلن) الأولى والثالثة من بحر الرجز، إلى جانب تحويل الثانية والرابعة الى (فاعلن) (/ ه // ه) فى الشطرين تكون بحر البسيط (مستفعلن فاعلن، مستفعلن فاعلن) فى كلا الشطرين.

(٣) إذا ثبتنا (مستفعلن) الأولى والثالثة فى الشطرين ، ووضعنا بدل الثانية فى كلتيهما تفعيلة (مفعولات) لتحول إلى (المنسرح).

(٤) إذا ثبتنا (مستفعلن) الأولى فى كلا الشطرين، وجعلنا التفعيلة الثانية (فاعلاتن) وجدنا أنفسنا أمام بحر (المجتث) وهو بحر مجزو بطبعه.

(٥) وإذا ثبتنا (مستفعلن) الأولى والثانية فى كلا الشطرين وأضفنا التفعيلة الثالثة بوزن (فاعلن) نجد أنفسنا أمام بحر (السريع).

(٦) ومن المنطلق نفسه، بعد تثبيت (مستفعلن) الأولى في كلا الشطرين وإضافة (فاعلن، مُتَفْعِلُنْ) في كلا الشطرين نتج (مخلع البسيط).

(٧) أما المتدارك، فهو مُحَوَّر عن الرجز أو الكامل لأنه يحتوي على ثماني تفعيلات كل واحدة منها بوزن (/٥/٥) (فَعْلُن) أو (فَعِلُنْ) (///٥)

لهذا سمينا مجموعة بحور (الرجز، والكامل، والبسيط، والمنسرح، والمجتث والسريع، ومخلع البسيط، والمتدارك) بدائرة الرجز ، لأنه أساس تكوين كل هذه البحور، بل يمكن أن نسميها دائرة (مستفعلن). ويكون ذلك دليلا على أن بحر الرجز هو الأساس لهذه المجموعة في بداية تكوين الوزن الشعري العربي لدى الشعراء. فهي دائرة تشمل (ثمانية) أبحر كثيرة الاستعمال في الشعر العربي القديم و الحديث.

وهي بحور سداسية التفعيلات، فيما عدا بحر البسيط فيتكون من ثماني تفعيلات، وفي حين نثبت (مستفعلن) الأولى والثالثة في بحور (البسيط والمنسرح) ونثبت الأولى والثانية في بحر (السريع)، ونثبت الأولى فقط في بحري (المجتث، مخلع البسيط). أما بحرا المتدارك والكامل، فهما شكلان متميزان داخل هذه الدائرة.

(انظر الشكل رقم (١))

⟵

الشكل رقم (١١)

دائرة الرجز

البحر	١ ثابتة	٢ متغيرة	٣	٤	١	٢	٣	٤
الرجز	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن		مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	
البسيط	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن
المنسرح	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن		مستفعلن	مفعولات	مستفعلن	
المجتث	مستفعلن	فاعلاتن			مستفعلن	فاعلاتن		
السريع	مستفعلن	مستفعلن	فاعلن		مستفعلن	مستفعلن	فاعلن	
مخلع البسيط	مستفعلن	فاعلن	متفعلن		مستفعلن	فاعلن	متفعلن	
المتدارك	فعلن	فعلن	فعلن		فعلن	فعلن	فعلن	
الكامل	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن		متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	

<u>ثانياً : دائرة الرمل</u>

وقد لاحظنا أن بحر (الرمل) فى تفعيلاته داخل الدائرة فاعلاتن،

فاعلاتن ، فاعلتن ، فاعلاتن ... فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلاتن

/ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه ... /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه

يخرج منه بحر (المديد) بتغيير (فاعلاتن) الثانية فى كلا الشطرين الى صورة (فاعلن) (/ه/ / ه) كما يخرج منه بحر (المقتضب) من حذف (فاعلاتن) الثالثة من كلا الشطرين مع تغيير (فاعلاتن) الثانية الى صورة (فاعلن / ه / / ه) كما حدث فى بحر المديد، ولهذا يمكن ان نقول ان بحر المقتضب هو بحر المديد عند حذف (فاعلاتن) الثالثة. كما يخرج لدينا بحر (الخفيف).

عندما نستبدل (فاعلاتن) الثانية فى كلا الشطرين من (الرمل)، أو (فاعلن) من (المديد، والمقتضب) وتبقى (فاعلاتن) الأولى والثالثة فى الشطرين.

يعنى هذا أن بحر (الرمل) يستوعب داخله (المديد والمقتضب والخفيف) بتغييرات بسيطة كلها فى التفعيلة الثانية، فى حين تثبت تفعيلة (فاعلاتن) فى البحور الأربعة المكونة لدائرة الرمل.

(انظر الشكل رقم (٢))

←

الشكل رقم (٢)

دائرة الرمل

البحر	١ ثابتة	٢ متغيرة	٣		١	٢	٣
① بحر الرمل	فاعلاتن /٥//٥/٥	فاعلاتن /٥//٥/٥	فاعلاتن /٥//٥/٥	٭٭	فاعلاتن /٥//٥/٥	فاعلاتن /٥//٥/٥	فاعلاتن /٥//٥/٥
② بحر المديد	فاعلاتن /٥//٥/٥	فاعلن /٥//٥	فاعلاتن /٥//٥/٥	٭٭	فاعلاتن /٥//٥/٥	فاعلن /٥//٥	فاعلاتن /٥//٥/٥
③ بحر المقتضب	فاعلاتن /٥//٥/٥	فاعلن /٥//٥		٭٭	فاعلاتن /٥//٥/٥	فاعلن /٥//٥	
④ بحر الخفيف	فاعلاتن /٥//٥/٥	مستفعلن /٥/٥//٥	فاعلاتن /٥//٥/٥	٭٭	فاعلاتن /٥//٥/٥	مستفعلن /٥/٥//٥	فاعلاتن /٥//٥/٥

ثالثاً : دائرة الطويل

وهى الدائرة التى تعتمد على بحر (الطويل) أكثر بحور الشعر العربى استعمالاً، حيث نجد الطويل بتفعيلاته الثمانية كما جاء فى الدائرة :

فعولن ، مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن

//ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه/ه/ه

فعولن، مفاعيلن، فعولن ، مفاعلن

//ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه//ه

يستوعب بداخله بحور (المتقارب، والهزج، والمضارع) فتفعيلته الأولى (فعولن) حين تتكرر بمفردها ثمانى مرات يتكون بحر "المتقارب" وحين تتكرر تفعيلة (مفاعيلن) أربع مرات، يتكون بحر "الهزج"

فى حين يستخرج البحر (المضارع) من تكرار (مفاعيلن، فاعلاتن) مرتين فقط ويعنى ذلك أن (فعولن) و(مفاعيلن) هما جوهر تشكيل هذه الدائرة، باستثناء المضارع الذى يضيف (فاعلاتن) كتفعيلة ثانية.

ولهذا يمكن إدخال بحر (الوافر) بتفعيلاته الست :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

//ه///ه //ه///ه //ه///ه

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

//ه///ه //ه///ه //ه///ه

فى هذه الدائرة لتشابه تفعيلة (مفاعيلن) (//٥/٥/٥) فى دائرة (الطويل) مع تفعيلة (مفاعلتن) (//٥///٥) فى بحر (الوافر) فهما يلتقيان عند تسكين لام (مفاعلتن) ، و يتقاربان عند تحويل لامْ (مفاعلتن).

(انظر الشكل رقم ٣٠)

الشكل رقم (٣)

دائرة الطويل

البحر	١	٢	٣	٤		١	٢	٣	٤
الطويل	//٥/٥ فعولن	//٥/٥/٥ مفاعيلن	//٥/٥ فعولن	//٥/٥/٥ مفاعيلن	※	//٥/٥ فعولن	//٥/٥/٥ مفاعيلن	//٥/٥ فعولن	//٥/٥/٥ مفاعيلن
المتقارب	//٥/٥ فعولن	//٥/٥ فعولن	//٥/٥ فعولن	//٥/٥ فعولن	※	//٥/٥ فعولن	//٥/٥ فعولن	//٥/٥ فعولن	//٥/٥ فعولن
الهزج	//٥/٥/٥ مفاعيلن	//٥/٥/٥ مفاعيلن			※	//٥/٥/٥ مفاعيلن	//٥/٥/٥ مفاعيلن		
المضارع	//٥/٥/ مفاعيل	/٥//٥/٥ فاعلاتن			※	//٥/٥/ مفاعيل	/٥//٥/٥ فاعلاتن		
الوافر	//٥///٥ مفاعلتن	//٥///٥ مفاعلتن	//٥///٥ مفاعلتن		※	//٥///٥ مفاعلتن	//٥///٥ مفاعلتن	//٥///٥ مفاعلتن	

وبهذا، تنضوى بحور (ودوائر الخليل)، فى ثلاث دوائر أخرى هى (الرجز) ويشمل (ثمانية أبحر) و(الرمل) ويشمل (أربعة أبحر)، و(الطويل) ويشمل (خمسة أبحر) ليكون المجموع: (٨ + ٤ + ٥)= (١٧) بحراً هى بحور الخليل (١٦) والأخفش الأوسط(١).

و يعنى هذا أيضاً أن بحور (الرجز، والرمل، والطويل) تستوعب تشكيل البحور الشعرية العربية من الناحية النظرية.

كما أن تفعيلات (مستفعلن، فاعلاتن، فعولن، مفاعيلن) تخرج منها بقية التفعيلات كما أوضحنا من قبل.

وهذا العرض، يدفع للسؤال عن طبيعة الشعرية العربية، وعن الحدود الفاصلة بين ما هو شعرى وما هو نثرى. وكيف تتداخل اللغة مع الموسيقى لتشكل الشعرية، رغم استخدامها للغة نفسها التى يستخدمها الشاعر و الخطيب و الكاتب و المتحدث فى الحياة اليومية؟! على السواء.

وتميز عروض الخليل- لذلك- ببساطة من ناحية التكوين، وبصعوبته من ناحية المصطلح. الأمر الذى دفع بالكثيرين بعده للاستدراك والمراجعة، والاقتراح، دون المساس بجوهر علم الخليل. حتى مع الذين حاولوا إيجاد بديل جذرى لعروض الخليل، أو كتابته بلغة صوتية أخرى وقد حافظ الخليل على نواة التفعيلة والبحر وهى الوتد المجموع. وجعل الحركة الضابطة بالحذف والتسكين فى ثوانى السبب فقط.

و لم يستطيع المستدركون تجاوز هذا القانون الصوتى الموسيقى بينما تغيرت الأنساق العامة للدوائر والبحور. والأمر نفسه يتكرر مع القافية والروى وما يصيب العروض والضرب من علل النقص والزيادة. وهى الكامنة وراء تعدد ضروب العروض وتنوعه.

ويحتاج الأمر بناء على ما تقدم إلى النظر المدقق للمكونات الصوتية المكونة للغة العربية و لعروض و قوافى الخليل فى آن والنظر إليها من عدة زوايا :

الأولى : الصوت العربى من حيث قيمة الصوت المفرد، وخصائصه وعلاقاته بما حوله. وتدخله فى وحدات تزداد إتساعاً من المقطع إلى الكلمة إلى الايقاع العام.

الثانية : النظر إلى خصائص الصوت الفصيح، و البديع الصوتى والألاعيب الصوتية اللاحقة، فى سياق خصائصها الشعرية.

الثالثة : قيمة المستوى الصوتى فى اللغة والشعر وعلاقته بنظم النص كله، وبأسلوب الشاعر والكاتب على السواء.

وهذا ما يعالجه الباب الثالث عن الصوت العربى، وجدلية النثرى والشعرى فى النص العربى بالضرورة. وهو الجدل الصوتى المستمر منذ نشأة اللغة.

(٤)

شعرية النص

- الشعر ؟
- الشعرية ؟
- الموسيقى الشعرية ؟

مجموعة كبيرة من الأسئلة الأساسية التى لا غنى عنها، ونحن ننظر إلى الظاهرة الشعرية، نظرة المتذوق أو الدارس. فنحن أمام عدة قضايا تحتاج كل منها إلى إثارة مجموعة أخرى من الأسئلة الفرعية، المفسرة والكاشفة، لتكشف تفاصيل كل قضية منها.

ذلك أن هذه القضايا الأربع تتداخل فى فهم ماهية الشعر. إذ من ماهية الشعر ننطلق إلى بقية القضايا الأخرى، لتلتئم التفاصيل.

ما هو الشعر ؟

هل نستطيع أن نقدم قولاً مبدئياً لنقول إن الشعر هو الشعر؟! أم نقول إن تعريف الشعر يختلف فى كل مرحلة، وعند كل مذهب، حسب ما يقدمه من شعرية الشعر. بمعنى أننا لو أخذنا ماهية الشعر لدى البدائى، أو لدى صانع الملاحم، أو صانع المسرحية الشعرية، أو القصيدة الغنائية: لرأينا أن الفروق التقنية بين هذه الأنواع الأدبية ستؤثر فى تعريف الشعر، وتحديد ماهيته.

كذلك لو أخذنا ماهية الشعر لدى المبدع التقليدى، ثم لدى المبدع الحديث، ثم لدى المبدع الرومانسى أو غيره سنجد فروقاً فى تعريف وتحديد : ماهية الشعر من مبدع لآخر لأن كل مبدع من هؤلاء يمثل مذهباً متميزاً، أو منزعاً خاصاً. ويمثل تطوراً ما عما قبله يتفق مع رؤية العصر و الحضارة (القومية) للشعر ولوظيفته فى الواقع الاجتماعى الخاص بزمن الشاعر وواقعه.

لكننا نأخذ فى الحسبان- هنا- أن الشاعر الواحد قد يتطور فى خطوات متتالية يعبر- فيها- من منزع لآخر، أو قد يتراجع- بالعكس- من مذهب أو منزع

لأخر. كما لابد أن نشير في هذا السياق إلى تجاور المذاهب في العصر الواحد- بين أقطار وحضارات مختلفة - وفي العصر الواحد داخل مجتمع بعينه. لكما نرى أنماط الإنتاج البشري تتعدد، وتختلف، وتتجاور، وتتعارض نرى نمط الإنتاج الجمالي والفني يتعرض للعملية نفسها فهو - في النهاية نتاج بشر / إنسان ما. يخضع لظروف نفسية واجتماعية وزمانية ومكانية ... الخ. و يتعرض إنتاجه للعوامل نفسها ، مميزين- طبعاً- بين نمط الإنتاج المادي، ونمط الإنتاج الفكري والجمالي.

لهذا نقف في التعريف والتحديد- كما يقول المناطقة- بين عدة أنواع من التعريف، هل نعترف بالحد وهو أدق، أم بالرسم والوصف؟ و بمعنى آخر هل نقرأ عدة أنواع من القصيدة متتالية ثم نقول لمن يسمع: (هذا هو الشعر) أم نستخلص حداً جامعاً مانعاً -كما يقول المناطقة- من خلال استقرائنا للنماذج المختلفة للشعر ، و نقول إن : ماهية حد الشعر كذا!! وفي هذه الحالة نحول ما هو حسي عيني إلى ما هو ذهني تجريدي، يميز جوهر الشعر ، دون أن يترك ملامحه الجزئية والثانوية.

فإننا نقرأ قصيدة لأول شاعر وصل منه نص شعري. ونقول : هذا شعر. ثم نقرأ قصيدة لآخر شاعر وصل لنا منه نص شعري ونقول هذا شعر. إذن نحن نقصد شيئاً يحمل خصائص نوعية تحتفظ للنص الشعري بخاصية الشعرية، رغم اختلاف العصر، و النفس، والمكان، والمذهب والمنزع، وما يرتبه من خلافات تقنية في كل نص على حدة.

إذن نبدأ من تحديد الخصائص النوعية التى تميز الشعر (عن غيره من الأنواع الأدبية والفنية، وتعطيه خاصية الشعرية. ولا شك فى أن ماينصرف على القصيدة قد ينصرف على غيرها من أنواع الكتابة الشعرية.

الشعر فعل لغوى بالضرورة ، و كل أنواعه كذلك. و كل الأنواع الأدبية كذلك. إذن لنفرق بين الفعل اللغوى فى الشعر لابد أن نعرف خصائص الفعل اللغوى فى بقية الأنواع الأدبية. واللغة هنا وسيلة تشكيل الفعل اللغوى، وجمالها غاية من الأدب والشعر بخاصة.

والشعر فعل لغوى جميل. يتوسل بعناصر التصوير والنغم، بتراكيب خاصة، تطرد بشكل لا يتوفر فى بقية الانواع الأدبية، مما يميزه عن غيره.

ولكن (النثر) ليس ضد الشعر، وليس نقيضاً له، فربما توفرت فيهما عناصر مشتركة وتراكيب متماثلة، وفق ما يتضح- الآن- من الأشكال الشعرية المعاصرة التى تخطت الشعر إلى الشعر المنثور، ثم إلى (النص) بصرف النظر عن خصائص محددة فيه. ومن هنا نتفق و نختلف مع" ياكبسون " الذى يقول : -

"ينبغى لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعراً، إلا أن تعيين ما ليس شعراً ، ليس اليوم ، بالأمر السهل " (١٤). إذ يعتمد فى منهجه هذا على مراوغة مفهوم النثر.

بل يعتقد ياكبسون أننا "حتى لو تمكنا من تحديد الأدوات الشعرية النمطية لدى شعراء عصر ما فإننا لن نكون بذلك قد اكتشفنا بعد حدود الشعر. ولكن نفس الجناسات وأدوات تناغمية أخرى تستعملها خطابة هذه المرحلة، والأكثر من هذا

فإن الكلام اليومي يستعملها "(١٥). وهو ما يؤكد مقولة الاطّراد التي استخدمناها في التعريف. و الاطّراد هنا يعني الاطّراد التاريخي أي توارث تقاليد فنية خاصة للنص الشعري داخل لغته و تاريخ أدبه (الموروث من التراث). كذلك يعني الاطّراد داخل النص الواحد بحيث لا نجد الخصائص في فترة دون أخرى مهما يكن السبب فلا " تتنوا في الشاعر الذي يتنكر باسم الحقيقة والواقع... الخ. لماضيه الشعري أو للفن بشكل عام "(١٦). أو للغته وقواعدها أو لصوته الخاص، ولصدقه مع ذاته و مع الآخرين.

وربما نقع هنا في مأزق من يصفون الفن و الأدب بشكل عام بأنه كذب أوله نب أو مصادفات سعيدة، أو استسلام غريزي لما ينزلق على سطح الذاكرة أو الحلم بحجة الصدق، والخصوصية. وربما نقع في الوقت نفسه في مأزق من يضعون الفن والأدب بشكل عام على أنه (محاكاة) فوتوغرافية للواقع، أو انعكاس سلبي للذات وهمومها أو للواقع و مشكلاته لأن الشعر فعل جدلي. وليس مجرد صدى لشيء آخر. و ليس النص الشعري بكل خصوصياته بعيداً عن البعد الإنساني.

وهذا ما يجعل الناقد الأدبي (وغيره من أصحاب المناهج الأخرى النفسية الاجتماعية، التاريخية) يجد في النص الشعري ما يقوله في هذه السمة الشعرية. إذ يتحول إلى وثيقة لكل هؤلاء، حيث يسقط كل منهم قناع الشاعر لتتنى، ليصل إلى هدفه. إلا أن هذا القناع التقنى يصبح من نصيب الناقد الأدبي وحده في نهاية الأمر، بل في بداية الأمر.

وكما يعرى الممثل وجهه من القناع بعد أن يمثل دوره ليمتع المتلقين يعرى الشاعر وجهه من قناع التقنية ليرى الناقد : التراكيب، والتصوير، والنغم، والصدق مع النفس ومع الآخر والتواصل مع الموروث، و مدى مساهمته في الإنتاج الشعرى في عصره (بين غيره من الشعراء). وليتعرف على مدى خروجه وتمرده على النتاج الشعرى والجمالى والاجتماعى. ذلك أن الفن لبنة في الصرح الاجتماعى ومكون متعالق مع المكونات الأخرى "مكون متغير لأن دائرة الفن و علاقتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيران جدلياً بدون انقطاع. إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن. وإنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية"(١٧).

وهنا تعود الدائرة، لنبدأ من الوظيفة الاجتماعية لهذه الاستقلالية الجمالية التى تتيح للشعرية - وهى القيمة المهيمنة على النص الشعرى - أن تستقطب العناصر كافة لحظة تشكيل النص إذن نحن أمام نقطتين : ما الشعرية؟ وكيف ندرسها؟ بعد أن تحددت ملامح الشعرية، ونتاج اجتماعى وجمالى علم، وفى هذه النقطة يحاول "ياكبسون" أن يضع تعريفاً ومنهجاً لدراسة الرسالة اللفظية حينما تتحول إلى نص فنى. ويبين - فى هذا السياق - "أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماماً مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات، هى العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية، جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات"(١٨).

وبالتالى فالتعامل مع الشعرية، يبدأ وينتهى من لغتها، وأساليبها. ويكون علم اللسانيات هو علم دراسة الشعرية بما فيها من موسيقى وتصوير وتراكيب.

آخــذين فى الحسبــــان " أن العديد من الملامح الشعرية لا ينتسـب إلـى علــم اللغة نحسب ، وإنمــا ينتسب إلى مجموع نظريـة الدلائـل أى إلـى السيميولوجيا (أو السيميوطيقا) العامة "(١٩).

(نعلم العلامة) يدرس تلك الدلائل مـن وجهـة نظـر السيميوطيقا أو سيماء الشعرية و ليس الدرس من هذه الزاوية متناقصاً مع علم اللسانيات بل يتقاطع معـه مثلما يتقاطع مع علم اللغة.

تتشابك– إذن– عملية الأبداع بالتذوق من ناحية وعمليـة النقد بـالتوصيل مـن ناحية ثانية . وتتشابك علـوم اللسـانيات والجمـال فـى دراسـة الرسـالة الشـعرية. وتصبح الشعرية هنا مدروسة مع الوظائف اللغوية الأخرى لتحقق المقولة الشعرية فى النص. و يوضـح ياكبسون هذه العلائق المتشـابكة بتركيز الكلام علـى الرسالة (النص الشعرى) دون إغفـال بقيـة العنـاصر (المرسـل – المستقبل). ويعتقد أن أثراً شـعرياً لابـد أن يحتـوى علـى نمطـى (الاختيـار – والتـأليف) وتجلياتها.(٢٠). وعلى ذلك يدرس علم اللغة الدلائل اللفظية فى كل تأليفاتها وكل دلالتها، كما أن كل بحث فى الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة. ذلك لأن الشعر فن لفظى، إذن : فهو يستلزم قبل كل شـىء استعمالاً خاصاً للغة.(٢١). وتكون موسيقى الشعر– بعامة– عنصراً فى هذه الشعرية يمثل جوهراً للتراكيب والتصوير، وجزءاً جوهرياً فى دراسة اللسانيات، والعلامات والدلالات:

إحالات الفصل الثانى

(١) الخليل بن أحمد ، كتاب العين ، مادة وزن.
(٢) المصدر السابق ، مادة قرض.
(٣) المصدر نفسه ، مادة فصح.
(٤) نفسه ، مادة سمع.
(٥) نفسه ، مادة تفو.
(٦) نفسه ، مادة صرف.
(٧) نفسه ، مادة وقع.
(٨) نفسه ، مادة تصدر.
(٩) نفسه ، مادة صوت ، صاح ، وقع ، نبر ، لحن.
(١٠) نفسه ، مادة شعر.
(١١) نفسه ، مادة رجز.
(١٢) نفسه ، مادة لغو. *

اعتمد البحث فى هذه الوحدة على طبعة كتاب العين ، لأبى عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدى البصرى (١٠٠ - ١٧٥ هـ) تحقيق مهدى المخزومى ، و ابراهيم السامرائى ، الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ١٩٨٦.

(١٣) نبيل علي ، العرب و عصر المعلومات سلسلة عالم المعرفة (١٨٤)، الكويت، ١٩٩٤. ص ٣٥١ ، ٣٥٢.

(١٤) ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة دار توبقال، ص٩.

(١٥) المرجع السابق ، ص ١٠ .

(١٦) المرجع السابق ، ص ١١ .

(١٧) المرجع السابق ، ص ١٩ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٢٤ .

(١٩) المرجع نفسه .

(٢٠) المرجع السابق ، ص ٣٣ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ٧٧ .

الفصل الثانى

دراسة عروض الخليل

تقوم البنية الصوتية للغة العربية ، والعروض العربى على الوزن. لقد كانت اللغة العربية- ولا تزال- لغة وزن. فكل كلمة عربية الأصل، تخضع للميزان الصرفى، وبهذا تتميز الكلمات غير العربية. ويعنى هذا أن اللغة العربية ذات بنية قياسية، تجريدية ، تكثر- لذلك- فيها- من الناحية الثانية المشتقات ، كاسم الفاعل، واسم المفعول، واسم المرة واسم الهيئة، واسم الزمان، واسم المكان، والصفة المشبهة، وصيغ المبالغة وغيرها من المشتقات الصرفية، التى توفر لمن يصوغ الكلمة العربية، فضاء متنوعاً من الصيغ و المشتقات من كل فعل ثلاثى، وغير ثلاثى بمساعدة فعل آخر، الأمر الذى تتراكب فيه الصياغة الصرفية ، مع إحدى تفعيلات العروض الخليلى فى كثير من الأحيان.

فيمكن للشاعر ان يبنى صدر بيته (العروض، والضرب) على صيغة فاعل، أو مفعول، أو فعول، أو غيرها من الصيغ الصرفية التى تساعد التشكيل العروضى. أما إن كان من شعراء التفعيلة، فله مسارب أخرى فى التدوير، والتصريع والتسكين، وغيرها من الحيل الصوتية التى تساعده على إكمال التفعيلة أو إكمال السطر الشعرى. ولهذا كان من الطبيعى، لهذه اللغة ، ان تكتشف لنفسها ، نظاماً صوتياً و موسيقياً ، يناغم بين (الفونيم) و(المورفيم) وبين تتابع الحركات ومواطن السكون فى الكلمة والجملة و البيت أو السطر الشعرى. فكما تخضع لغتنا العربية- فى مجملها- لقانون صوتى مشتق من هذا القانون العام، وإن كان يتميز بخصوصية نغمية ، و تسمية لتفعيلاته ، ووضع لنظام تراتبها فى البيت الشعرى. وما قد يعتريها من تغيرات فى بنيتها الصوتية، ترغم الشاعر

على الحذف أو الإبدال فيما يسمى بالزحافات (المفردة أو المزدوجة) والعلل (بالنقص أو بالزيادة).

وكما تخرج العربية من ميزانها ما هو غير عربى، يخرج العروض الخليلى كل من يخرج عليه أو يختلف معه، إلى نوع آخر من العروض، أو الموسيقى الشعرية، أو الإيقاع الشعرى فلا عجب إذن ان تسمى اللغة الشاعرة.

ولهذه الخاصية الصرفية الوزنية سهل على "الخليل بن أحمد" أن يكتشف التفعيلة، والبحر ، والدائرة. وفق قانون : التكرار بالتماثل أو التكرار بالاختلاف. فقد اكتشف (الخليل) أن هناك عشر تفعيلات فقط، تشكل كل البحور الشعرية العربية وقد نص على أنها (فعولن- فاعلن- مفاعيلن- مستفعلن- متفاعلن- مفاعلتن- فاعلاتن- مستفع لن- فاع لاتن- مفعولات). وهذه الوحدات العشر، قادرة على أن تشكل كل الأنظمة الصوتية للعروض التقليدى العربى بل استطاعت أن تشكل القصيدة فى الشعر العربى بكل تجلياته التفعيلية.

وليس معنى ذلك أن يثبت العروض عند هذه التفعيلات العشر إذ من واجب الشعراء أن يبحثوا عن تفعيلات جديدة. تكون قادرة على استيعاب مشاعرهم المتجددة، ورؤاهم المتغيرة، وأدواتهم النامية. فالخليل اكتشف ما هو موجود لدى الشعراء السابقين عليه، وهنا يجب على من يأتى بعده أن ينظر فى النصوص الشعرية التى جاءت بعد الخليل ليكتشف قوانين جديدة، لم يلتفت إليها الخليل. فقد أحس الشعراء العرب فى العصر العباسى بهذا المشكل، فى ظل حضارتهم المتقدمة عما سبقها- فسمعنا من بعض شعراء العصر العباسى مقولة : أنا أكبر

من العروض. بل وجدنا عند أبى العلاء المعرى ما لم يقله الخليل بن أحمد فى ديوانه اللزوميات.

وضيق عروض الخليل ، كان سبباً فى محاولات الخروج المستمرة عليه فى الوقت الذى لا تنكر فيه، أنه مكتشف العلم، وصاحب تسميات مصطلحاته، وإجراءات التحليل العروضى. ولكن عروض الخليل نفسه، وبمنطقه الرياضى؛ يمكن ان يعطى إمكانات عروضية وموسيقية، لم يستخدمها الشعراء القدامى بالطبع. و يعود الضيق إلى التزام الخليل بمنهج رياضى منطقى، حكمه فى المادة اللغوية والشعرية كما فعل فى معجم العين على سبيل المثال. و"الأخفش" يحسم قضية بالغة الأهمية، هى قيام الإيقاع على أساس صوتى لغوى، وليس على أى أساس آخر، على الأقل- فى المراحل الأولى لوضع العروض، أى أن الأساس، كان الواقع اللغوى/ الشعرى وترتيب الأصوات فيه، وبعد ذلك جاءت المساعدات من الموسيقى والرياضة، عند الخليل "(1). و يعنى هذا أن اختيارات الخليل- وفق علم الاحتمالات بالتوافيق والتباديل والعكس- حسبت ما يختاره من الوحدات المكونة لبنية العروض الصوتية لديه. ابتداء من السبب وانتهاء بالدائرة. وهذا ما جعل عروض الخليل كمياً فى جوهره لا يحتسب كيفيات الأداء الصوتى. أو يحتسب المستويات الموجودة داخل كل صوت أو حركة أو مقطع.

وهذا ما جعل أحد الباحثين يرى ، أن الغرض الرياضى قد حكم الخليل أكثر من الأساس اللغوى أو الموسيقى أو الشعرى. لأنه أقام وحداته على أساس غير

لغوى (مقطعى). و أضاف إلى الوحدات العروضية القديمة أو الموسيقية وحدات أخرى. وأهمل وحدات هى موجودة بوضوح فى الشعر العربى (مثل/ ٥٥) وهى التى ذكرها حازم القرطاجنى فيما بعد باسم السبب المتوالى، وفى المقابل أثبت وحدات لا ينطبق عليها مفهوم الوحدة، (حتى فى إطار عرضه) ووحدات أخرى نادرة فى الشعر العربى، بل يشكك الكثيرون فى وجودهما أصلاً، مثل الوتد المفروق."(٢).

ولذا كانت الاستدراكات كثيرة على عروض الخليل فقد "استدرك عليه الأخفش الأوسط، سعيد بن مسعدة، بزيادة بحر الوافر عروضاً ثالثة/ مجزومة مقطوفة وضربها مثلها... وخالف الأخفش الخليل فى شطور الرجز ومنهوكه. فإنه لايعد مثل هذا شعراً وإن اتفقا على عد ما تركب من جزء واحد شعراً... وممن استدرك عليه بعد الأخفش أبو اسحق الزجاج و الجرمى وابن قتيبة والناشىء. وكل استدراكاتهم أكثر ما تتصل بالتسمية الاصطلاحية... أما الجوهرى أبو نصر إسماعيل بن حماد صاحب الصحاح، فإنه أدمج البحور القصيرة فى بعض. ورد البحور الستة عشر إلى اثنى عشر. سبعة مفردات، هى: الوافر، والكامل، والهزج، و الرجز، والرمل، والمتقارب، والمتدارك. وخمسة مركبات، هى : الطويل، والمديد، والبسيط، والخفيف، والمضارع..."(٣).

ويعنى هذا، أن مراجعة الخليل كانت متاحة، و ممارسة ابتداءً من تلميذه الأخفش، وحتى يومنا هذا. وأن هذه المراجعة بدأت من الوحدات الصغيرة، إلى المصطلحات، إلى عدد البحور وكيفياتها، إلى الدوائر العروضية. وهذه

المراجعة كانت تستطيع إثراء عروض الخليل وقوافيه. ولكن كان هناك من يدافع عن الخليل، ويرجع هذه المخالفات إلى نوع من الفهم المنطقي الخاص بصاحبه. ولكنها كانت البداية التي لفتت النظر إلى ضرورة مراجعة عروض الخليل وقوافيه.

ولذلك تمت المراجعة بالقياس إلى عدة ثوابت:

الأولى : التراث الشعري العربي الفصيح في الجاهلية والإسلام حتى صدور علم العروض الخليلي.

الثانية : التجديدات الشعرية التي أحدثها الشعراء العرب الفصحاء فيما بعد الخليل و حتى العصر الحديث.

الثالثة : الاقتباس بشعر غير عربي إلى جانب التأثر بنظرية الشعر الغربي على يد المستشرقين أو الدارسين العرب، الذين استفادوا من المناهج الغربية الحديثة، خاصة بعد التطور الكبير الذي أحرزه علم اللغة، وعلم الموسيقى، وتقدم المعامل والمختبرات الصوتية، وتقدم طرق القياس الصوتي.

الرابعة : الموروث الشعبي الذي أمد الموروث الفصيح بأشكال شعرية، وأوزان شعرية مخالفة، وإن كان يمكن رد بعضها إلى عروض الخليل.

الخامسه : تطور مناهج الدرس الأدبي والنقدي. هذا إلى جانب محاولات تبسيط العروض والقوافي في الدراسات العربية المعاصرة.

(٢)

وليس لدينا كتاب للخليل بن أحمد يخص العروض والقافية. ولكننا نستطيع جمع مجمل آرائه فى هذين العلمين من خلال معجم العين. حيث تتوزع المادة العروضية خلال المادة اللغوية المتاحة للخليل وهنا، لابد أن نكشف عن المصطلحات والتعبيرات كما نكشف عن أى مادة لغوية. ونستطيع تجميع هذه الآراء ، وفق منهج ما ، يخص كل باحث على حدة.

كما يمكن الإعتماد على كتب تلاميذه ، وكتب من جاءوا بعده من اللغويين والنحويين والبلاغيين والعروضيين بالقطع. مثل" كتاب العروض" لأبى الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش(٤). (٢١٥هـ) وهو أقرب الكتب تاريخياً لأستاذه. ثم كتاب القوافى" لأبى يعلى التنوخى(٥). ولا ننسى فى هذا السياق " كتاب العروض " لأبى الفتح عثمان بن جنى(٦). (ت٣٩٢ هـ). وغيرها من الكتب التى اعتمدت على نقل مقولات الخليل، ومناقشتها.

ونجد أنفسنا بعد جمع علمى العروض والقافية، كما تركهما الخليل، وتلاميذه. نحتاج إلى إعمال العقل فيها، لنستنتج بعض القوانين، ونحل بعض القضايا. لأن علمى الخليل فى هيئة علمية قابلة للنقاش والتحوير والتحويل. كلما استجد جديد فى الفن أو فى الأدب، أو فى النقد أو فى الدرس الأدبى.

ويجب ألا يغفل هذا الدرس خصائص الأدب الشفاهى التى نقل عنها الخ لى.
كما لا يغفل تحول الحضارة العربية الشفاهية إلى حضارة كتابية بمفهومين :

الأول : أنهم أصبحوا أصحاب كتاب مقدس ثابت تحول إلى مقياس لغوى ونحوى وصرفى وأسلوبى وإيقاعى. والمفهوم الثانى : أنهم أصبحوا أصحاب حضارة مكتوبة ومدونة فتحت عقلها للإستفادة من كل الحضارات السابقة عليها، والمعاصرة لها.

وقد خلقت الشفاهية خصائص منتظمة فى النحو والصرف والمعجم العربى. كما جعلت النص الشعرى لا يقف عند مجرد التشكيل الصوتى والدلالى والنفسى. بل أكتسب خصائص الشفاهية "حيث التواصل وجها لوجه، والتفاعل الحى بين المتحدث والمستمع... وهناك العوامل النفسية المصاحبة للمواجهة الحية بين المتحدث والمستمع. وما بينهما من اختلاف كفارق السن وفارق السلطة وفارق المهارة اللغوية وتباين الخلفية، واختلاف نوايا المتحدث والمستمع ومدى الرغبة فى مواصلة الحديث وما شابه... إذا تتميز الشفاهية بالحيوية وإمكان اللجوء إلى وسائل فوق لغوية للتأثير كالتلوين الصوتى من خلال النبر والتنغيم، وسط الكلام واقتضابه، وما يصاحب ذلك الحديث من حركات الوجه واليدين والعينين، وجميعها أفعال كلامية.."(٧).

وقد فقد المتلقى العربى معظم هذه الخصائص بعد تحول النص الشعرى من الشفاهية إلى الكتابية، حيث قيدت الصور الصوتية بعلامات الكتابة. وأصبحت القراءة محل الاستماع. "وعلى الرغم من أن الكلمات المكتوبة تشير إلى الأصوات، وأنها لا يكون لها معنى إلا إذا أمكن وصلها... ظاهريا أو فى الذهن... بالأصوات، وعلى نحو أدق، بالفونيمات التى تحولها إلى رموز ن فإنها

تظل معزولة عن السياق الكامل الذى تبرز من خلاله الكلمات المنطوقة إلى الوجود. فالكلمة فى موطنها الشفاهى الطبيعى تمثل جزءاً من حاضر وجودى حقيقى... فالكلمات المنطوقة هى دائما تعديلات على موقف يضم أمورا غير الكلام..."(٨).

وهذا ما يؤكد لنا أسباب الثورة التى قام بها المولدون على المستوى الحياتى واللغوى والشعرى. إذ أحسوا أن النصوص الشعرية الموروثة تنقصها خصائص كثيرة بسبب فقدانها لطزاجة العصرية والشفاهية. وفقدان هذه الخصائص كان الدافع لهم لرؤية جديدة للنص الشعرى. ابتداءً من عمود الشعر عامة، وانتهاء بمفردات الحياة الجديدة، وخصوصية المبدع صاحب النص المكتوب بخاصة. ولذا نحس أن التغاير بين ملامح الشفاهية التى أخذ عنها الخليل بن أحمد، والكتابية كانت وراء الإحساس بالمفارقة الفنية بين متطلبات النص القديم والنص المعاصر ونذكر – فى هذا السياق – أن الخليل بن أحمد هو ابن المرحلة الوسط بين الشفاهية والكتابية. وابن مرحلة التحول بين مرحلتين حضاريتين، أغلقت الأولى نفسها على العربية الأعرابية، وفتحت الثانية نفسها على حضارات العالم تنهل من ثقافاتها وتصب كل استفادتها فى الواقع الحياتى والنصى الجديد. فكان لابد أن يقف عند الثابت وأن يترك المتحول لجيل تال له.

ولو أن الخصائص الشفاهية استمرت لأوجدت لنفسها طوابع جديدة، تختلف عما سبقها، لأن النص سيمتلك آنذاك القدرة على التحول والتغير. ونلفت النظر هنا إلى أن الأدب الشفاهى استطاع أن يكمل رحلة الشفاهية، ويضيف قوالب

وأوزان جديدة لم يخترعها الخليل، بسبب انفتاحه على المبدع والمتلقى فى لحظة حية. لم تخف من قدسية النتاج الفصيح، بل استفادت منه وأغنته فيما بعد. فليست الأشكال الشعبية الجديدة إلا صدى للشفاهية، وللأشكال الفصيحة التى وضعها التصنيف الرسمى فى هامش الاهتمام كعناصر ساقطة من الحساب العام للنص الشعرى الذى سيطر عليه شكل القصيدة والعمود الشعرى.

(٣)

هنا تثار قضية مهمة، أو تثار إحدى تجليات قضية علاقة الشاعر بتراثه الشعرى. ويطرح السؤال : هل أدرك (عنتره بن شداد) على أى وزن يكتب معلقته. وهو يصر على أن الشعراء لم يتركوا شيئاً إلا قالوه؟

ورغم ذلك لم يدرك (عنترة بن شداد) ولا غيره من الشعراء اللاحقين له أنهم قلدوا السالفين. فلم يخرجوا على تراثهم وبالتالى لم يجددوا فى الوزن الشعرى. باستثناء ما حدث فى أغانى الحجيج، وغيرها من الأغنيات التى سادت هذا العصر العربى، بالإضافة إلى ما عرف من الأشكال التى مهدت للعربى فيما بعد أن يستجيب لشكل الموشحة وللشعر المرسل، ولأشكال شعرية أخرى.

وكانت هذه الاستجابات المبكرة نوعاً من تغير المذاق عن القصيدة الملتزمة بعمود الشعر، وبالتقاليد الفنية المتوارثة التى كانت تفرض على الشاعر نظاماً وترتيبا للنص الشعرى ، كما كانت هذه الاستجابات أول خروج على "عمود الشعر العربى" وعلى الصياغة الشعرية العربية، ابتداء من العصر الجاهلى، وهو عصر

تشكيل التقاليد والموروثات التى استمرت حتى جاء الشعراء المولدون وهزوها- كما فعل بشار بن برد، وأبو نواس، وأبو تمام والمتنبى وغيرهم. فلابد من تأكيد مسلمة أن الفاعلية الشعرية استمرت تعبر عن ذاتها، وتطور الأشكال التى تتخذها، لزمن يتجاوز - بأى تقدير - ثلاث مئة سنة، قبل أن يتاح للعقل العربى أن يتصور نظاما كلياً لوصف الإيقاع الشعرى وتحليل مكوناته(٩). فكيف كان الشعراء الكبار يجوزون الشعراء التالين لهم. وكيف كانوا يبدعون شعرهم؟ أليس بالاستسلام للإيقاع العام للغة العربية، ولإيقاع البحور المتوارثة؟!

وكيف لا يتم ذلك والتوليد فكرة جوهرية فى الفكر العربى؟! ولنستمع إلى "ابن رشيق" وهو يصف هذه العملية الإبداعية فى عدة مواضع من "العمدة" وينحاز فيها إلى شعر "الطبع" فى مواجهة شعر "العروض". كما يرجع مقولة أن: الشعر هو الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، بسبب فصل الشعرية من الوزن إذا وقف الشعر عند مجرد الوزن والتقفية، بل يعرض "ابن رشيق" بالقافية ويجعلها مستقلة عن الوزن رغم أن الوزن يشملها بالضرورة.

فهو يعتقد بأنه قد سمى الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشعر توليد معنى، ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره، من المعانى أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه آخر؛ كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندى مع التقصير"(١٠). فليس للوزن قيمة فى ذاته، بل فيما يتساوق معه من توليد واختراع واستظراف وإبداع. فالوزن-

وحده- يخلق نظاماً لا شعراً. وبذلك يفتقد الوزن- رغم أنه الفاصل بين النثر والشعر- إلى الشعرية بمفرده، بل إذا اقتصر الشاعر على مجرد وصف الكلام ووزنه، كان مقصراً في حق شاعريته. بل يسلب منه لقب الشاعر لهذا السبب.

وعلى الرغم من إيمان "ابن رشيق بأن" الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولا ها به خصوصيه، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها بالضرورة...(١١). إلا أن الشعر "المطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان، وأسمائها وعللها، لنبو ذوقه عن المزاحف والمستكره والضعيف الطبع يحتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن.(١٢). لأن " ابن رشيق "يعتقد أن الزحافات وما يشابهها تقلل من قيمة العروض ، أي من تناسق الوزن وتراتب حركته وسكناته.

ولهذا يعتقد، أيضاً، أن الطبع أقوى من الصنعة في نظم الشعر، بعيداً عن الخضوع النظري لبحور الخليل. وقد أورد ابن رشيق أن المخمسات الشعرية كانت خروجاً على البحور المتوارثة، وبالمثل الموشحة، وبالتالي لم يكن عمل الخليل عملاً نهائياً، بل كان اجتهادة نظمت الغالب على الشعر العربي، فيما وصل إليه من الشعر العربي حتى عصره، بل هناك ما خفي من الشعر على الخليل، وهناك من دقائق البحور ما تسبب في خلافات مع من جاء بعده أو عاصره.

(٤)

لهذه الأسباب مجتمعة، يمكن أن نجمع العروض العربي، وأن نفككه في أشكال مغايرة لما وضعه الخليل، بشرط تفهم العلاقات الصوتية، والنغمية بين المرسوم

والمنطوق، وبين المتشابه والمختلف من العناصر الصوتية : الصوت، والمقطع، والتفعيلة. بل يمكن مزج البحور، وقلبها، والاستفادة من البحور المهملة داخل الدوائر الخليلية. بل يمكن الإستفادة من الأشكال والأضراب المتعددة للبحر الواحد. والأوزان النادرة لبعض النتف أو الأبيات التى قالها شعراء كبار ليست على أوزان الخليل.

وهذا ما فعلته الدراسات العروضية والصوتية والنغمية للخليل من ناحية، وللشعر العربى من ناحية أخرى، حتى وصل الأمر إلى الدراسة الرقمية، والدراسة الرياضية عند "أحمد مستجير"(١٣)، تجاوبا مع الأساس الرياضى والمنطقى الذى أقام عليه الخليل عروضه. بل وصل الأمر - بالطريقة نفسها - إلى محاولة تحويل التفاعيل العشر الخليلية إلى تفعيلة واحدة.(١٤) وهناك قول يدعى القدرة على تحويل الدوائر الخمس إلى دائرة واحدة(١٥) تحوى المستعمل والمهمل.

وهناك محاولات لا تستجيب للمنطق الرياضى الخليلى، بل تعمد إلى دراسة وضع البديل الجذرى لعروض الخليل، مثل محاولة كمال أبو ديب. وهى محاولة للاعتماد على البنية النووية لعروض الخيلي والمقصود بها الاعتماد على جوهر العروض (الوتد المجموع) وهو الوحدة الثابتة فى كل بحور الخليل. وقد أسس أبو ديب محاولته هذه على المحاولات السابقة له .. لأبراهيم أنيس ومحمد النويهى وشكرى عياد. وهى المحاولات القائمة على الاستفادة من المقطع الصوتى فى تعريفة الحديث ، بصرف النظر عن تسميته لدى الخليل.

وتعتمد هذه المحاولات على قياس العروض والقوافي العربية، على الأعاريض والتقنيات الأوروبية.

ويعتقد "محمد العلمي" وفق اعتراف "جوتهولد فايل" - وهو صاحب أهم اجتهادة استشراقية في دراسة العروض والقافية العربية - بأنه : "لم يعتمد المستشرقون الأوربيون كلية على علماء العروض العربي، لأنهم لم يدركوا السبب العميق وراء تعقيد نظامهم. فهم لم يدركوا سبب وضع الدوائر، وسبب الانتقال من الأشكال النظرية للبحور، إلى الأشكال الواقعية عن طريق نظام معقد من التغييرات المقبولة. يضاف إلى هذه التعقيدات أن تصور العلماء العرب، والطريقة التى يفسرون بها الظواهر الصوتية الإيقاعية، ظلت غريبة عنها نهائياً. فهم يصنفون الظواهر العروضية من الخارج،/ من خلال التغييرات التى تصيب حروف كلمات البيت، بينما كنا نحن متعودين على شرح مختلف الأشكال العروضية للشعر، في كل اللغات، عن طريق خصائص مقاطعها. ولم نجد في نظام العلماء العرب أية إشارة تتحدث عن الطول والنبر في مقاطع الشعر العربي القديم. وهكذا ظهر أننا لن نستطيع معرفة شئ منهم عن الطبيعة الواقعية للعروض العربي، أي عن الطريقة التى ظهر بها إلى الوجود الإيقاع المميز للشعر العربي القديم"(١٦).

وهكذا الاعتراف، يؤكد على أن العروض العربي لايزال قابلاً للدراسة، وأن الكلمة الأخيرة لم تقل فيه. ويشير الاعتراف نفسه إلى ضرورة دراسة الفكر العلمي العربي الذى أنتج عروض الخليل، والحضارة الإنسانية التى أفرزته. أي

دراسة الظاهرة العروضية كبنية متولدة عن بنية أم هى الحضارة العربية بكل مكوناتها الروحية والعلمية والسلوكية.

بل هذه الأسباب، هى التى دعت (قايل) نفسه لمحاولة شخصية تحاول استقراء عروض الخليل بعيداً عن آراء الآخرين. فبدأ من فكرة الدائرة لأنها البنية الأم أو البنية الأساسية التى تفرعت منها البحور المستعملة والمهملة. وما تفرعت إليه البحور عند الاستخدام الشعرى الفعلى: فرأى (قايل) أن الخليل: "رتب البحور فيها حسب خصائصها الإيقاعية. وحسب نسبة شيوعها فى الشعر. فمن حيث الخصائص الإيقاعية، ميز قايل فى البحور ذات الإيقاع الصاعد (وهى التى تشتمل على الوتد المجموع) وذات الإيقاع الصاعد النازل معاً (وهى التى تشتمل على الوتد المجموع والمفروق). فذات الإيقاع الصاعد هى التى جمعها الخليل فى الدائرة الرابعة، أما من حيث نسبة الشيوع، فذات الإيقاع الصاعد هى الأكثر شيوعاً، وعلى الأخص منها: الطويل، والبسيط، والوافر، والكامل."(١٧).

وبعيداً عن (قايل) هناك محاولتان عربيتان استطاعتا أن تقودا إلى مادة العمل العروضى الأولى لعونى عبد الرؤف والثانية لمحمد العياشى. الأولى: تستخدم "علم الأصوات "لدراسة مفردات علم العروض والقافية. والثانية تستخدم علم الموسيقى لإعادة الذائقة العربية إلى وضعها الطبيعى بإستخدام علم الموسيقى الشرقى والغربى، فى تلمس الطريق الجديد لاستماع الشعر وتدوينه ودراسته.

فأما محاولة عونى عبد الرؤف فقد بدأت بكتابه "بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف" (١٩٧٦) وثليت بكتابه "القافية والأصوات اللغوية" (١٩٧٧) فقد تعرض فى الكتاب الأول لبدايات الشعر العربى مقارنة ببدايات الشعر فى اللغات السامية المجاورة للعربية فـى منطقتها الجغرافية. ومقارنة بالشعر اليونانى واللاتينى والهندى القديم، ليصل فى النهاية إلى أن نشأة الشعر العربى على المستوى الصوتى والنغمى نشأة عربية خاصة. واستدل على ذلك بشعر النقوش القديمة والمدونات الحافظة لبعض بدايات الشعر القديم. وقد حفزت هذه النشأة المؤلف للفصل فى قضية نشأة الشكل العروضى المنتظم فى الرجز والقريض حتى نهاية العصر الجاهلى بخاصة.

وقد أبدى ملاحظات على تجاوزات الشعراء الجاهليين فى الوزن والقافية. وربطها بعلم الأصوات الحديث. ثم انطلق بعد ذلك ليعالج الأوزان العربية فى كتب مؤرخى الأدب، واللغويين والنقاد العرب القدامى ليدخل إلى عرض الأوزان العربية الموروثة مقارنة بأعمال المستشرقين فى دراسة هذه الأوزان. وختم هذا الكتاب بتأثير العروض العربى فى العروض الأوروبى كما أثر من قبل فى شعر الأمم السامية القديمة. الأمر الذى يمهد العقل العربى لتقبل تأثير شعر الأمم الأخرى (الحديثة) فى شعرنا وأوزانه وطرق دراسته دون إحساس بدونية أمام الغرب المتقدم على المستوى المنهجى والتقنى.

ولهذا كان الكتاب الثانى "القافية والأصوات اللغوية" إكمالاً للحديث عن العروض العربى من زاوية القافية وعلاقاتها بالأصوات العربية من خلال أحدث

مناهج علم اللغة. و تسلسل مع هذه الفكرة منذ البدايات فى اللغات السامية كما فعل مع الشعر وأوزانه من قبل. ثم ربطها بالقافية العربية وتطورها الذاتى وأمد الدرس إلى علاقاتها بالنظم و الأسلوب داخل النص الشعرى ككل. و لهذا تعرض لضرائر القافية و علاقاتها بنظم النص ونحوه و أصواته و ختم الكتاب بالحديث عن الثورة على القافية فى الأشكال الشعبية و البسيطة.

وبذلك تكتمل محاولة عونى عبد الرؤف وتضعنا فى الطريق العلمى الموضوعى لدراسة الوزن و القافية. واستطاعت هذه الدراسة المتميزة أن تصل بنا إلى قناعة النمو الذاتى للشعر العربى من زاويتى الوزن والقافية، بل ووصل بنا إلى تأثير هذا الشعر العربى فى القديم والحديث على الشعر السامى المحيط به جغرافياً، والشعر الأوروبى المحيط به تاريخياً عبر الترجمة، والاحتكاك الحضارى.

وتحتاج هذه المحاولة لمن يتابعها بدراسات تطبيقية للشعر العربى فى كل عصوره. وللغة العربية وقوانينها الصوتية والشعرية، على مدى العصور العربية حتى الآن. لنستخرج- فى النهاية- قوانين التطور الصوتى والشعرى والتقنى لشعرنا العربى.

ويمكن أن تدخل فى هذه الدراسة ، الدراسات الاستدراكية التى وضعها الدارسون القدامى والمحدثون. لنصل من خلال القواعد والملاحظات المتناثرة إلى القانون العام.

كما أننا يجب أن نضم دراسات الباحثين والنقاد العرب في وقتنا الراهن إلى هذه المحاولات العلمية التي تحاول أن تخلص الدرس الصوتي والنغمي للشعر العربي من النظر الجزئي أو المدرسي التعليمي الذي يفتقر إلى العمق الواجب في هذا السياق.

أما المحاولة الأخيرة التي أخرنا الحديث عنها لنهاية الحديث عن دراسة بنية عروض الخليل، فهي دراسة معاصرة لمحاولة عوني عبد الرؤف. فقد صدرت دراسة "محمد العياشي" عن" نظرية إيقاع الشعر العربي" بتونس عام (١٩٧٦) أي صدرت في العام نفسه، لصدور الكتاب الأول "بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف". وهي دراسة تتابع النظر إلى عروض الشعر في أوزانه و قوافيه بنظرة عربية خاصة تحاول بيان القيمة الصوتية و النغمية للشعر العربي من خلال منظور عربي يراعي الباحث فيه خصوصية الشعر العربي في سياقه الحضاري والذوقي الخاص. بعد أن ركزت الدراسات السابقة لدى محمد النويهي، وشكري عياد، وكمال أبو ديب على المقارنة بين النص العربي والأوروبي من خلال المقطع الصوتي، والجوهر النووي وهي دراسات قيمة رائدة في دراسة الشعر العربي في العصر الحديث بحدما تفجرت مشكلات الشعر الحديث في وطننا العربي المعاصر.

لمحاولة محمد العياشي في كتابه الكبير "نظرية إيقاع الشعر العربي" وهو كتاب يفرد حوالي ثلث صفحاته للحديث عن نظرية الإيقاع في شتى صورها، ويعرج في مسارب فرعية موازية، على موضوعات جزئية كعلاقة الايقاع

بمظاهر الحياة، وسلوك البشر...الخ وهى محاولة جادة استطاعت أن توسع أفق النظر إلى الايقاع فى الشعر. وإن كنا نفضل استخدام مصطلح الموسيقى.

لقد وضعت العروض والقافية والروى في محك جديد، قادر على قياسها وفق مفاهيم جديدة، لفتت النظر إلى وجود كيفيات أخرى لحركة الأصوات فى النص الشعرى. ولم يقف الميزان القديم، عند مجرد النظر المجرد لتتابع الحركات والسواكن. وهو هنا يتجاوز مصطلح موسيقى الشعر أيضاً، لأن الإيقاع- عنده- يشمل هذه المصطلحات كلها، ويضيف عليها خصائص وشروط الإيقاع الشعرى وهى النسبية فى الكميات، والتناسب فى الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية. وهى خصائص وشروط تفرق بين ما يدخل فى الفن بعامة، وفن الشعر بخاصة، وبين غيره من الأعمال والحركات والنصوص.

ويقسم العياشى كتابه إلى مرحلتين: الأولى يحلل فيها الإيقاع فى كل جوانبه ومصادره وتجلياته، موازناً ذلك بموروثنا العربى والشرقى واليونانى (والأوروبى) ليفكك تلك البنية القديمة، و يكتشف بنيتها النظرية، مركزا على جوانب التصور المتوارثة التى تحولت إلى مسلمات.

وأعلن خلال هذه المرحلة أن (لذائقة) هى المحك المفقود والتلقائية هى المحك الغائب. فالشعر لديه مفهوم يرتبط بالايقاع كعنصر واحد جوهرى، يحمل على موسيقاه شرف المعنى والمحتوى والغايات النبيلة للانسان. وتعد هذه المرحلة مؤسسة لما سيأتى فى المرحلة الثانية، الخاصة بالشعر العربى ودور الايقاع فيه.

أما المرحلة الثانية فتبدأ بتحديد المبادىء الأساسية لإيقاع الشعر العربى والتى وجدها العياشى فى تلك اللغة (التى) كانت مهد إيقاع الشعر العربى وموطنه، وظرفه المادى. وكانت لهذه اللغة قوانين ومبادىء لا بد من مراعاتها فى البحث عن الإيقاع، لأنه متكيف مع اللغة وخاضع لبنيتها وخصوصاً طبيعة المقاطع فيها. ومبدأ المد والقصر."(١٨) ويضيف أن هذه "المقاطع اللفظية- فى العربية (تخضع) لمبدأ أساس يقضى بأن تكون مقيمة ذات كميات معينة من الوزن، والوقت، ومقسمة إلى صنفين: مقاطع مقصورة، ومقاطع ممدودة."(١٩)

و يدخل العياشى من هاتين المقولتين إلى العناصر الإيقاعية من زاوية صوتية نغمية إلى كل بحور الشعر العربية ، معطياً لبعضها أسماء جديدة. وشرح بالتفصيل لنا كيف خرجت الأوزان العربية من نفسها، فولدت أشكالها وضروبها. وفق نظرية الإيقاع العربى واللغة العربية حاملة هذا الإيقاع، ومطورته.

ونخلص- من هذا المنطلق- إلى أن "النظرية العربية" استطاعت أن تلم ملاحظاتها من خلال آخرما وصلت إليه دراسات الصوت والنغم والإيقاع والموسيقى، فى شكل دراسات منظمة، ركزت على الجانب الموضوعى العلمى، في دراسة الصوت مجرداً، ثم دراسة الصوت منغماً، ثم دراسة الصوت إيقاعياً وموسيقياً مرتبطاً بالشكل الشعرى العربى وبخصوصية الإنسان والحضارة العربيين، فى دراستى عونى عبد الرؤف ومحمد العياشى إلى جوار جهود الرواد

خلال عقدى الخمسينات والستينات. ونحتاج الآن فى التسعينات لمواصلة هذه الجهود لنصل إلى قناعات أقوى وإحاطة أعم للنص الشعرى العربى، خاصة بعد وجود أشكال من النصوص الشعرية تحتاج إلى هذه الإضافة.

إحالات الفصل الثانى

(١) سيد البحراوى ، العروض وإيقاع الشعر العربى ، الهيئة المصرية للكتاب ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٣. ص ١٨.

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٤.

(٣) صفاء خلوصى ، فن التقطيع الشعرى والقافية ، مكتبة المثنى بغداد الطبعة الخامسة ، ١٩٧٧ ، مقدمة كمال إبراهيم ، ص ١١، ١٢.

(٤) أبو الحسن سعيد بن مسعدة، كتاب العروض، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٩.

(٥) أبو يعلى التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق، عمر الأسعد ومحى الدين رمضان، دار الإرشاد ، بيروت ، ط أولى ، ١٩٧٠.

(٦) أبو الفتح عثمان بن جنّى ، كتاب العروض ، تحقيق أحمد فوزى الخبيب ، دار القلم ، الكويت ، الطبعة الثانية. ١٩٨٩.

(٧) نبيل على ، العرب وعصر المعلومات ، ص ٢٩٤ - ص ٢٩٥.

(٨) والتر أونج ، الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا ، مراجعة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، (١٨٢) ، ١٩٩٤ ، ص ١٩٢.

(٩) كمال أبو ديب ، فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٤. ص ٤٣ ، ص ٤٤.

(١٠) ابن رشيق ، العمدة ، بيروت ، ط ، ص ١١٦.

(١١) المرجع السابق ، ص ١٣٤.

(١٢) نفسه.

(١٣) له دراستان في هذا الشأن :

- في بحور الشعر الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي ، مكتبة غريب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠.

- مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي ، طبعة المؤلف الأولى ، ١٩٨٧.

وقد سبق الشيخ جلال الحنفي هذه المحاولة في كتابه: العروض : تهذيبه ، وإعادة تدوينه ، مطبعة العاني ، بغداد ١٩٨٧.

(١٤) إبراهيم أنيس ، مقال بمجلة الشعر ، يناير ، ١٩٧٧.

(١٥) المقولة لأحمد كشك في مقاله بمجلة الشعر ، عدد أكتوبر ، ١٩٧٧.

(١٦) محمد العلمي ، العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والإستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣ ، ص ٧ ، ٨.

وقد نقل محمد العلمي ، هذا النص ، عن مادة عروض ، بدائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة الفرنسية الجديدة ، ص ٦٩٣.

(١٧) المرجع السابق ، ص ١٠. نقلاً عن مادة عروض بدائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة الجديدة ، ص ٦٩٤ – ٦٩٧.

(١٨) محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص ١٤٦.

(١٩) المرجع السابق ، ص ١٤٧.

الباب الثالث

الصوت العربى

وجدلية النثرى والشعرى

الفصل الأول

الصوت العربى

(١) الصوت المفرد : خصائصه ووظيفته.

(٢) الصوت ، المقطع ، الكلمة ، الإيقاع.

(١)

للصوت أهميته خاصة فى الشعر العربى. فطاقاته الكامنة تنطلق مع غيرها لتشكيل البنية الصوتية للنص الشعرى. ولهذا فتحليل النص الشعرى العربى يضطر الباحث إلى معرفة خصائص الصوت نفسه، ومع الآخر المشابه أو المخالف، أو المماثل له. كذلك معرفة خصائصه مع حركات الإعراب الطويلة و القصيرة. لأن ذلك التعرف يفيد فى معرفة نوعية الحركة الصوتية التى تنشأ من الزحاف، والعلة والضرورة الشعرية. أى تغيير البنية الصوتية للحرف والمقطع والكلمة. فالجذر اللغوى و تحولاته الصوتية يفصح عن إمكانية تركيب الحروف والأصوات والحركات؛ فهناك ما لا يجىء من الكلمات، وهناك ما لا يتوالى من الأصوات. بل تفصح المعاجم اللغوية عن سقف لا تتجاوزه الكلمة العربية فى عدد حروفها و تراتب هذه الحروف. وهنا نلاحظ أن القافية فى الشعر العربى بحروفها المحصورة بين آخر ساكنين، وبحرف رويها وما يتلوه- أحياناً - ترتبط بإمكانيات الصوت العربى المفرد، والمركب فى علاقته بما يليه من أصوات.

لهذا فتحديد الهجائية الصوتية العربية ومعرفة خصائص كل صوت تفيد كثيراً فى فهم النص العربى (شعراً و نثراً). لأن خصائص " النص " تأتى من طرق تركيب هذه الأصوات. وقد حدد " الخليل بن أحمد " فى كتاب " العين " الهجائية الصوتية. و اللغويون يعتمدون عليها بإجراء بعض التعديلات التى يرونها فى التصنيف المعاصر. و تتغير هذه الترتيبات ، كما تختلف خصائص الصوت فى

هذه الجهود حسب قدرات الدارسين، ومدى ما يستخدمونه من أجهزة " الحاسب الآلى " فى هذا الدرس، وقد وصل هذا الحاسب إلى نتائج مذهلة، مع دقة، وتوضيح لم يسبق فى تاريخ العربية أو الدراسات الصوتية.

ومنذ أن حدد سيبويه (ت ١٨٠ هـ عن عمر يناهز اثنين و ثلاثين عاماً) أصوات العربية بعد أستاذه الخليل موضحاً ومصححاً ما فات أستاذه ولم يزد التالون إلا قليلاً. فقد حدد فى " باب الإدغام " " عدد الحروف العربية، ومخارجها، ومهموسها، ومجهورها ، وأحوال مجهورها، و مهموسها، واختلافها: " فأصل حروف العربية تسعة و عشرون حرفاً : هى : ء ، أ ، ه ، ع ، ح ، غ، خ ، ك ، ق ، ض ، ج ، ش ، ى ، ل ، ر ، ن ، ط ، د ، ت ، ص ، ز ، س ، ظ ، ذ ، ث ، ف ، ب ، م ، و ..... وتكون خمسة وثلاثين حرفاً بحروف هى فروع، وأصلها من التسعة والعشرين، وهى كثيرة يؤخذ بها. وتستحسن فى القرآن والأشعار. وهى النون الخفيفة، والهمزة التى بين بين، والألف التى تمال إمالة شديدة، والشين التى كالجيم، والصاد التى تكون كالزاى. وألف التفخيم، يعنى بلغة أهل الحجاز، فى قولهم: الصلاة و الزكاة والحياة. وتكون اثنين وأربعين حرفاً بحروف غير مستحسنة ولا كثيرة فى لغة من ترتضى عربيته. ولا تستحسن فى قراءة القرآن ولا فى الشعر. وهى : الكاف التى بين الجيم والكاف، والجيم التى (كالكاف، والجيم التى كالشين)، والضاد الضعيفة، والصاد التى كالسين، والطاء التى كالتاء، والظاء التى كالثاء، والباء التى كالفاء. وهذه

الحروف التى تمتها اثنين وأربعين، جيدها ورديئها أصلها التسعة والعشرون لا تبين إلا بالمشافهة ."(١)

ويتضح هنا– من كلام سيبويه– أن أصل الصوت العربى، هو الصوت واضح المخرج، غير المختلط بغيره من الأصوات. وهذا ما جعله يضع الحروف الفرعية فى فرعين: أولهما مقبول، والثانى غير مقبول فى القرآن الكريم والشعر العربى. كما أنه يشترط المشافهة. وهى تعنى عنده التلفظ بالحرف. فيكون تلاوة أو قراءة وترتيلاً فى القرآن الكريم. ويكون إنشاد أو غناء بالشعر العربى. وكلها شروط صوتية جوهرية. لأن ضبط الصوت ونصف الصوت وربع الصوت لا يتأتى فى الكتابة العربية. إنما يظهر بالتلفظ والقول.

لذا نلاحظ أن التراث الشفهى: الفصيح والشعبى، يقوم على التسليم والتسلم فى سلسلة من الرواة، كما أن تغليب لغة قريش مع الإسلام، حرر العربية من كثير من التداخلات الصوتية، التى اكتسبتها اللغة العربية من لهجاتها أو من لهجات لغات أخرى جوارها فى الجغرافيا أو التاريخ، كالسامية والهند أوروبية.

ونجد أنه من الأهمية بمكان أن نوضح ما أشار إليه سيبويه فى هذا السياق، عند تخصيصه الكلام على القرآن الكريم والشعر فقط.. إذ يجد فيهما ما يغنى عن الحديث، عن لهجات وحوارات يومية، أو خطبة أو رسالة. فقد تشرب سيبويه (المولى) لغته بمعاشرة أهلها ودارسيها أوائل العصر العباسى الأول، بعد أن جمع اللغويون والرواة– طوال العصر الأموى– كل ما يمكن أن تصل إليه معرفتهم. وأهمية صوتيات القرآن الكريم، والشعر فى تراثنا العربى الإسلامى،

قد خلقت النموذج الصوتى الذى يمكن أن نحتكم إليه عند خلافنا فى النطق أو النحو أو التركيب الأسلوبى، أو الوزن الصرفى والشعرى. لأن استفادة الدارسين فى العصر العباسى كانت من السماع والقياس والمقارنة فى المقام الأول. وهذا ما حدا ببعض الدارسين لأن يؤلفوا كتبهم فى "الغريب" و "الدخيل" ثم فى "الطبقات" و "الإعجاز" كما بينا من قبل. وهنا لابد أن نستفيد مما وضعه سيبويه من قواعد، وخصائص لنتعرف على الإمكانات الصوتية، للصوت العربى فى اللغة التى تضع نصب عينيها نماذج قرآنية وشعرية فى المقام الأول.

فإذا ما انتقلنا إلى المخرج الصوتى ، وهو الذى يعطى للصوت توصيفه، وجدنا سيبويه قد حدد "لحروف العربية ستة عشر مخرجاً ، فللحلق منها ثلاثة، مخرج: الهمزة و الهاء ، والألف ، ومن أوسط الحلق مخرج العين والحاء. وأدناها مخرجاً من الفم : الغين والخاء ، ومن أقصى اللسان وما فوقه من الحنك الأعلى مخرج القاف، ومن أسفل من موضع القاف من اللسان قليلاً. ومما يليه من الحنك (الأعلى) مخرج الكاف.

ومن وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى مخرج الجيم والشين والياء. ومن بين أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس مخرج الضاد.

ومن حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان وما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى وما فويق الثنايا مخرج النون. ومن مخرج النون، غير أنه أدخل فى ظهر اللسان قليلاً لانحرافه إلى اللام مخرج الراء. ومما بين طرف

اللسان وأصول الثنايا مخرج الطاء، والدال، والتاء، ومما بين طرف اللسان وفويق الثنايا مخرج: الزاى، والسين، والصاد، ومما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا مخرج الفاء. ومما بين الشفتين مخرج: الباء، والميم، والواو.../ ومن الخياشيم مخرج النون الخفيفة."(٢).

ولا شك فى أن تحديد طبيعة الصوت وخصائصه ومكان وطريقة مخرجه، تساعد فى ضبط اللسان العربى، لأهل اللغات الأخرى، حتى لا تختلط المخارج والأصوات فتختلط الدلالات. كما أن نطق الصوت صحيحاً يكشف الموزون من الكلام من غير الموزون بالإضافة إلى أن الشعر يستفيد من جمال الأداء والنطق السليم فى تنغيم الحرف ونبره بطريقة تضيف للوزن جمالاً إيقاعياً لا يتوفر عند سو النطق.

لأن هذا الصوت جزء جوهرى فى تشكيل البنية الصرفية. و" مما يدل على ارتباط الصوت ارتباطاً وثيقاً بالبنية الصرفية. أن قيم تأليف الكلمات تعتمد على قيم الأصوات ذاتها. فترتيب الحروف و تأليف الكلمات من خلال الأصوات له قواعد ، تحكمه حيث لا يسمح فى صيغة ما بتجاور الهمزات أو الباءات مثلاً تجاوراً ترفضه طبيعة تأليف ونظم الكلمات اللغوية."(٦).

وهذا ما يتضح عند التعرف على الجذور اللغوية، ودورانها، وتجاور حروفها؛ إذ نخرج بنتائج مذهلة. كما يتضح من الدراسات المهمة التى قام بها " على حلمى " بطريقة إحصائية لجذور معجم الصحاح ولسان العرب، وتاج العروس، والقرآن الكريم.

وسوف نعرض لنتائج هذه الدراسات المهمة. إذ من هذه الدراسات نكتشف أسباب حرص العربية على نوع محدد من الجذور اللغوية، وشيوع أصوات محددة في لغتها بعامة، وفي شعرها وقوافي شعرها بخاصة. بل يفيد ذلك عند تفهم التركيب والمعجم لدى أي شاعر بخاصة. صحيح: أن ذلك من اختصاص علم اللغة. إلا أنه الآن سمة رئيسية في الدراسات الأسلوبية والبنيوية واللغوية، والإيقاعية.

ولهذه الأسباب مجتمعة كان تعرض هذه الدراسة لهذه الجوانب الصوتية المقترحة.

وقبل أن نترك الحديث عن الصوت، نورد توصيف سيبويه لخصائص الحروف العربية، لأن ذلك يرتبط في المقام الأول : بفهم نظام المقطع الصوتي العربي، وعلاقته- عند النطق - بظاهرات النبر، والتركيب في الشعر بخاصة. وقد حدد " سيبويه " هذه الخصائص في : الجهر والهمس، والشدة والرخوة، والانحراف والتكرار، واللين، والإطباق والانحراف: "فأما المجهورة ف: ع، أ، غ، ق ، ج ، ي ، ض ، ل ، ن ، ر ، ط ، د ، ز ، ظ ، ذ ، ب ، م ، و ، فذلك تسعة عشر حرفاً.

وأما المهموسة ف : هـ ، ح ، خ ، ك ، ش ، س ، ت ، ص ، ث ، ف، فذلك عشرة أحرف."(1).

وقد عرف إبراهيم أنيس الصوت المجهور بأنه الصوت " الذي يهتز معه الوتران الصوتيان "... والمهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا

يسمع لهما رنين حين النطق به... و لكن المراد بهمس الصوت هو صمت الوترين الصوتيين معه، رغم أن الهواء في أثناء اندفاعه/من الحلق إلى الفم يحدث ذبذبات .. يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع."(٥). وقد زاوجت بين مقولتي إبراهيم أنيس و سيبويه لأن تعريف أنيس يعتمد على الوترين الصوتيين ولم يكن عصر سيبويه يعرفهما كمعرفتنا الآن.

ويرى سيبويه " أن الحرف الشديد، وهو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه وهو : ء ، ق ، ك ، ج ، ط ، ت ، د ، ب. وذلك أنك لو قلت الحج ثم مددت صوتك لم يجر ذلك. ومنها الرخوة وهي : هـ ، ح ، غ ، خ ، ش / ص ، ض ، ز ، س ، ظ ، ث ، ذ ، ف. وذلك إذا قلت الطس وانقض، وأشباه ذلك أجريت فيه الصوت إن شئت. وأما العين فبين الرخوة والشديدة، تصل إلى الترديد فيها لشبهها بالحاء(٦).

وقد سمى الحرف الشديد، بالانفجاري كما أسمي الرخو بالحرف الاحتكاكي كما في الدراسات المعاصرة حيث ينحبس "مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن، بعدها تنفصل الشفتان انفصالاً فجائياً. ويحدث النفس المنحبس صوتاً انفجارياً.../... أما الأصوات الرخوة فعند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباساً محكماً، وإنما يكتفي بأن يكون مجراه عند المخرج ضيقاً جداً. ويترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعاً من الصفير أو الحفيف... وهذه الأصوات يسميها المحدثون بالأصوات الاحتكاكية.(٧).

ونلاحظ انه تزداد دقة التعريف و التحديد ، بزيادة الدرس و تقدم أساليبه. وهنا ليس يعنى التقدم أنه نهائى أيضاً. فإذا خرجت لنا أجهزة رصد ودرس جديدة فى علم التشريح أو علم وظائف الأعضاء أو علوم الفيزياء سوف نكتشف من خلالها شيئاً جديداً، لم نلتفت إليه حتى الآن خاصة وأن عملية إنتاج الصوت البشرى عملية معقدة.

ويكمل سيبويه حديثه عن الحروف العربية فيقول : (ومنها المنحرف وهو شديد، جرى فيه الصوت لانحراف اللسان مع الصوت، ولم يعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة، وهو اللام. وإن شئت مددت فيها الصوت. وليس كالرّخوة، لأن طرف اللسان لا يتجافى عن موضعه. وليس يخرج الصوت من موضع اللام. و لكن من ناحيتى مستدق اللسان فويق ذلك. ومنها حرف شديد يجرى معه الصوت (لأن ذلك الصوت عنه) من، فإنما تخرجه من أنفك واللسان لازم لموضع الحرف لأنك لو أمسكت بأنفك، لم يجر معه الصوت. وهو النون، وكذلك الميم. ومنها (المكرر) وهو حرف شديد يجرى فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام، فتجافى للصوت كالرّخوة، ولم يكرر لم يجر الصوت فيه. وهو الراء. ومنها (اللينة) وهى الواو والياء لأن مخرجهما يتسع لهواء الصوت أشد من اتساع غيرهما كقولك : وأى، والواو . وإن شئت أجريت الصوت ومددت. ومنها (الهاوى) وهو حرف اتسع لهواء الصوت مخرجه أشد من/ اتساع مخرج الياء والواو. لأنك قد تضم شفتيك فى الواو وترفع الياء لسانك قبل الحنك وهى الألف . ومنها (المطبقة) و(المنفتحة) فأما المطبقة

فالصاد و الضاد و الطاء و الظاء- والمنفتحة كل ما سوى ذلك من الحروف، لأنك لا تطبق لشيء منهن لسانك، ترفعه إلى الحنك الأعلى... وأما الذال والزاى ونحوهما، فإنما ينحصر الصوت إذا وضعت لسانك فى مواضعهن... ولولا الإطباق لصارت الطاء دالاً، والصاد سيناً، والظاء ذالاً، ولخرجت الضاد من الكلام، لأنه ليس شيء من موضعها غيرها"(٨).

ورغم أن سيبويه قد أورد هذه الأوصاف والخصائص، فى الحرف، لتعلم طبيعة الإدغام، فإنه يفيد أيضاً فى معرفة الإعلال و الإبدال. ونتفهم من خلالها، لماذا تسود أصوات لدى شاعر دون الآخر، سواء فى حروفه أو فى مفرداته. كما أن القدرات الصوتية تلعب دوراً مهماً فى عمليتى التأليف والإنشاد. فلا يأتى الشاعر بمفردات لا يتمكن من نطق بعض حروفها أمام الجمهور. و يتكون لدى هذا الشاعر- بتكرار هذه العملية- ذوق صوتى خاص يرتبط بقدراته على النطق والإنشاد. وتكشف القافية بحروف رويها هذه القدرات، كما تكشف تأكيد الشاعر على حروف بعينها تغلب عليه فى تكوين حرف الروى، بالضبط، كما تكشف استسهال الشاعر (أو تعود الشاعر) لصيغ صرفية، فى تفعيلاته وقوافيه.

وقد سمعنا كثيراً عن عيوب النطق لدى العرب وعرفنا لماذا يخطب أحد الخطباء الخطبة الطويلة دون أن يأتى بحرف الراء فيها. ونعرف لماذا لم يركب العرب قافية الثاء أو الزاى أو الصاد كثيراً، على سبيل المثال.

وهذا أمر مهم فى تفهم معجم العربية، من ناحية، ومعجم الشاعر من ناحية أخرى. كذلك يمكن أن نتوقع سيادة أحد الحروف فى العربية، أو أحد الجذور

اللغوية فى العربية أو فى لغة الشاعر على السواء. فنعرف مثلاً أن حرف الراء أقوى الحروف العربية وأكثرها تردداً فى الجذور الثلاثية، يليه حرف النون، والواو، والميم. وهنا نستطيع أن نفهم سر تكرار هذه الحروف بالذات فى القوافى الشعرية العربية.

ونورد هنا الجدول الذى استخرجه "على حلمى موسى" من استقصاء المادة اللغوية فى معجم لسان العرب، وهو يبين فيه نسبة تكرار الحرف فى الجذور الثلاثية (أول الجذر ووسطه وآخره) كما يبين نسبة هذا التكرار. كما هو موضح فى الجدول وما يتلوه من جداول تبين امكانات ورود الحرف مع غيره من حروف العربية، وبيان ما لا يجيء منها ، بطريقة يقارن فيها " على حلمى موسى "بين ما أخرجه الحاسب الآلى من نتائج وبين ما أقره" ابن منظور" صاحب لسان العرب وغيره من العلماء.

وقد اعتمد البحث فى إيراد هذه النتائج على أبحاث هذا المتخصص الصبور."(1). فقد أخضع المادة الصوتية للإحصاء الآلى وخرج بملاحظات وقواعد وقوانين تحسم قضايا صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية كثيراً ما كانت محل اجتهاد ذوقى أو خبرة لغوية لدى الباحث المتخصص فى هذا المجال.

وقد أخرج نتائجه فى صورة جداول إحصائية اهتم فيها بالجذر اللغوى. فبدأ بتردد حروف الجذور الثلاثية، فوجد نتائج محددة لتكرار كل صوت عربى من هذه الجذور الثلاثية فى الموقع الأول من الكلمة أو الموقع الثانى أو الموقع الثالث.

وجمع تردد هذه المواقع وأخرج نسبة مئوية لتردد كل صوت ابتداء من الهمزة إلى الياء. كما يتضح من الجدول رقم(١).

ونجد من بين النتائج التى توصل إليها هذا الباحث: أن حرف الراء هو أعلى الأصوات تردداً فى حروف الجذور الثلاثية بنسبة (١٤ر٦ ٪) يليه حرف النون إذ يتردد بنسبة (٧٨٧ر٥ ٪) يليه الميم (٥١٦ ر٥ ٪) يليه اللام (٢٥١ ر٥ ٪) يليه الباء (١٢٤ ر٥ ٪) يليه العين (٤٢٥ ر٤ ٪) يليه الفاء (٢٨٣ ر٤ ٪) يليه الواو (٢٢٧ ر٤ ٪) يليه الدال (١٨١ ر ٤ ٪) يليه القاف (٠٠٧ ر٤ ٪). بينما تأخذ الظاء أقل نسب التردد إذ تتردد بنسبة (٧٦٠ ر ٪).

ولا عجب بعد ذلك أن نجد القوافى العربية تستخدم حرف الروى بنسبة عالية من هذه الحروف المشار إليها. وأقل نسبة أيضاً مع الظاء كما أورد الإحصاء السابق.

ويكمل الإحصاء متابعة الأصوات العربية فى تتابعها فيما بينها، أى كيفية تتابع الأصوات العربية بتتابع الحروف الهجائية. فقد وضع الباحث الحروف (الأصوات) العربية كلها فى تتابعها داخل الهجائية المعجمية على محورين رأسى وأفقى وبدأ من حرف الهمزة كنقطة التقاء المحورين الرأسى والأفقى. ورصد بالأرقام عدد المرات التى يتقابل فيها كل صوت على حدة فى المحور الرأسى مروراً بكل الأصوات على المحور الأفقى. وخرج بنتائج ضمنها الجدول رقم(٢) حيث ظهرت التقابلات والفراغات الدالة على أن هذين الصوتين لا يلتقيان متتابعين.

ويبين الجدول أن الجذور الثلاثية لا يلتقي فيها همزتان من أصل الكلمة. كما لا تلتقي الهمزة مع العين. أما صوت الباء فلا يتتابع مع الفاء. والتاء لا يتتابع مع الصاد والظاء. وصوت الثاء لايتتابع مع الذال، والزاي والسين، والشين والصاد والضاد والظاء. وصوت الحاء فلا يتتابع مع الخاء، والغين. وصوت الخاء لا يتتابع مع نفسه أو مع الحاء، والغين والكاف، والهاء. وصوت الدال لايتتابع مع الضاد. وصوت الذال لا يتتابع مع الباء والتاء والراء والزاي والسين والشين والصاد والضاد والظاء، والعين. وصوت الزاي لا يتتابع مع التاء، والذال والسين والشين والصاد والضاد والظاء. وصوت السين لا يتتابع مع التاء، والراء والسين والشين والصاد والضاد والطاء. وصوت الشين لا يتتابع مع الضاد فقط. وصوت الصاد لايتتابع مع التاء والراء والزاي والسين والضاد والظاء. وصوت الضاد لا يتتابع مع الذال والزاي والسين والشين. وصوت الطاء لا يتتابع مع الذال والصاد والضاد والظاء. وصوت الظاء لا يتتابع مع التاء والثاء والحاء والخاء والدال والراء والزاي والسين والشين والصاد والضاد والغين والقاف. وصوت العين لا يتتابع مع الهمزة والحاء والخاء والغين. وصوت الغين لا يتتابع الهمزة والحاء والخاء والعين والكاف. وصوت الفاء لا يتتابع مع الباء فقط. وصوت القاف لا يتتابع مع الجيم والكاف. وصوت الكاف لا يتتابع مع الطاء والقاف. وصوت الهاء لا يتتابع مع الحاء فقط.

أما أصوات الجيم، والراء، واللام، والميم والنون، والواو، والياء فهى تتابع مع نفسها ومع غيرها بلا استثناء واحد. وواضح أن الأصوات المتنافرة لا تظهر متتابعة مع بعضها، إما لصعوبة المخرج مع مخرج الصوت السابق أو اللاحق لها. وإما لصعوبة أن يقترن الصوت بآخر فيكونان مقطعاً صوتياً متنافراً فى السمع ولهذا بنت الذائقة الصوتية العربية جذورها اللغوية فى شرط الاستساغة واستبعدت المتنافر والمتناكر من الأصوات الأمر الذى جعل الاشتقاق مبنياً على قاعدة صوتية مستساغة زادت من تناسق وتساوق الأصوات عند الاشتقاق. وقد استفاد الشاعر العربى من هذا القانون الصوتى فبعد عما هو مستكره السمع، وساعدته البنية الصوتية للعربية ابتداء من الصوت المفرد إلى المقطع إلى الكلمة.

ولهذا فنماذج التنافر والتناكر الصوتى لا تجد نماذجها إلا فى أمثلة قليلة جداً، صنع بعضها من أجل الدرس والشرح. فقد تكلفت البنية الصوتية منذ النشأة والتكون باستبعاد المستكره والمتنافر والمتناكر من الأصوات العربية. وما تبقى من استخدامات قليلة كانت مرتبطة بقدرة المتكلم أو المنشىء على استخدام جهازه النطقى ومدى تحكمه فى صياغة أصواته.

ولهذا نأتى بالجدولين (١) ، (٢) للمتابعة والمقارنة لمن أراد أن يتابع النقاء الصوتى العربى بالإحصاء العددى.

ويفيد هذان الجدولان فى دراسة إمكانية تكرار الأصوات داخل الكلمة والجملة والنص كله. كما يفيد فى دراسة ظاهرة التطريز الصوتى وغيرها من ظواهر البديع الصوتى، والألاعيب الصوتية التى استخدمها شعراء العصرين المملوكى

والعثمانى فهما يوضحان مدى انتشار مفردات بعينها فى معجم شاعر من الشعراء، ومدى انتشار أصوات ما فى قاموس عربى للغة العربية. الأمر الذى يوضح أن قانون السهولة والتيسير والبعد عن الصعوبة والتعقيد والتنافر والتناكر الصوتى، هما القانونان اللذان يقودان الأصوات اللغوية فى الكلام اليومى أو فى الشعر والنثر الفنى على السواء.

بل إن البديع الصوتي كله يؤكد هذه النتائج الاحصائية. إذ لا يمكن أن نجد تكراراً فى السجع أو فى التجنيس أو غيرهما لا يتفق مع طبيعة الجذور الصوتية العربية على سبيل المثال. ويقف أبو العلاء المعرى فى لزومه ما لا يلزم وحده فى هذا السياق بما اخترعه من تصويت شعرى صعب ومعقد.

جدول رقم ١

تردد حروف الجذور الثلاثية

جدول رقم ١

تردد حروف الجذور الثلاثية

	موقع أول	موقع ثان	موقع ثالث	المجموع	النسبة المئوية
ا	٢٥٢	١٧٠	٢١١	٦٣٣	٣,٢٢٧
ب	٣٠١	٣٦٤	٣٤٠	١٠٠٥	٥,١٢٤
ت	١٥٥	٢١٠	١٧٩	٥٤٤	٢,٧٧٤
ث	١٥٢	١٤٩	١١٥	٤١٦	٢,١٢١
ج	٢٥٧	١٩٣	٢٥٤	٧٠٤	٣,٥٨٩
ح	٢٨١	٣١٢	٢٣٦	٧١٩	٣,٦٦٦
خ	٢٤١	١٦١	١٦٢	٥٦٤	٢,٨٧٥
د	٣٦٦	٣٦٢	٢٩٢	٨٢٠	٤,١٨١
ذ	١٠٨	١٣٦	٧٢	٣١٦	١,٦١١
ر	٣٤٢	٤٢٣	٤٤٠	١٢٠٥	٦,١٤
ز	١٩٢	١٧٤	١٨٩	٥٥٥	٢,٨٣٠
س	٣١٤	٢٠٩	٢٥٦	٧٧٩	٣,٣٦٧
ش	٢٨٩	١٧٦	١٧٢	٦٣٧	٣,٢٤٨
ص	١٨٤	١٢٢	١٧١	٤٧٧	٢,٤٣٢
ض	١٥٢	١١١	٩٨	٣٦١	١,٨٤١
ط	١٧٦	١٨٢	٢١٤	٥٧٢	٢,٩١٦
ظ	٢٥	٥٠	٦٤	١٣٩	٠,٧١٠
ع	٣١٩	٢٥٩	٢٩٠	٨٦٨	٤,٤٢٥
غ	١٦٣	١٤٠	١٠٧	٤١٠	٢,٠٩٠
ف	٣٦٠	٢٨٠	٢٠٠	٨٤٠	٤,٢٨٣
ق	٢٧٥	٢٣٩	٢٧٢	٧٨٦	٤,٠٠٧
ك	٢١٤	١٩٣	٢١٩	٦٢٦	٣,١٩٢
ل	٣٧٦	٢٥٣	٤٠١	١٠٣٠	٥,٢٥١
م	٤٠٩	٢٤٤	٤٢٩	١٠٨٢	٥,٥١٦
ن	٣٠٧	٣٦٦	٤٦٢	١١٣٥	٥,٧٨٧
هـ	٢٤٦	٢٤٧	١٤٢	٦٣٥	٣,٢٣٧
و	٣٥٦	٤٧٣		٨٢٩	٤,٢٢٧
ي	٦١	٣٨٥		٤٤٦	٢,٢٧٤
ء			٥٣٦	٥٣٦	٢,٧٣٢

يضاف إلى ذلك أن الصوت المفرد يمكن أن يأخذ عدة أوضاع فى نبر الكلمة حسب الصوت المتتابع معه. "وكل مرة يأخذ فيها الصوت هذه الصفة يسمى فونيماً. ولذلك عرف الفونيم على أنه أصغر وحدة فى اللغة غير قابلة للتجزىء وقادرة على تغيير المعنى"(١٠).

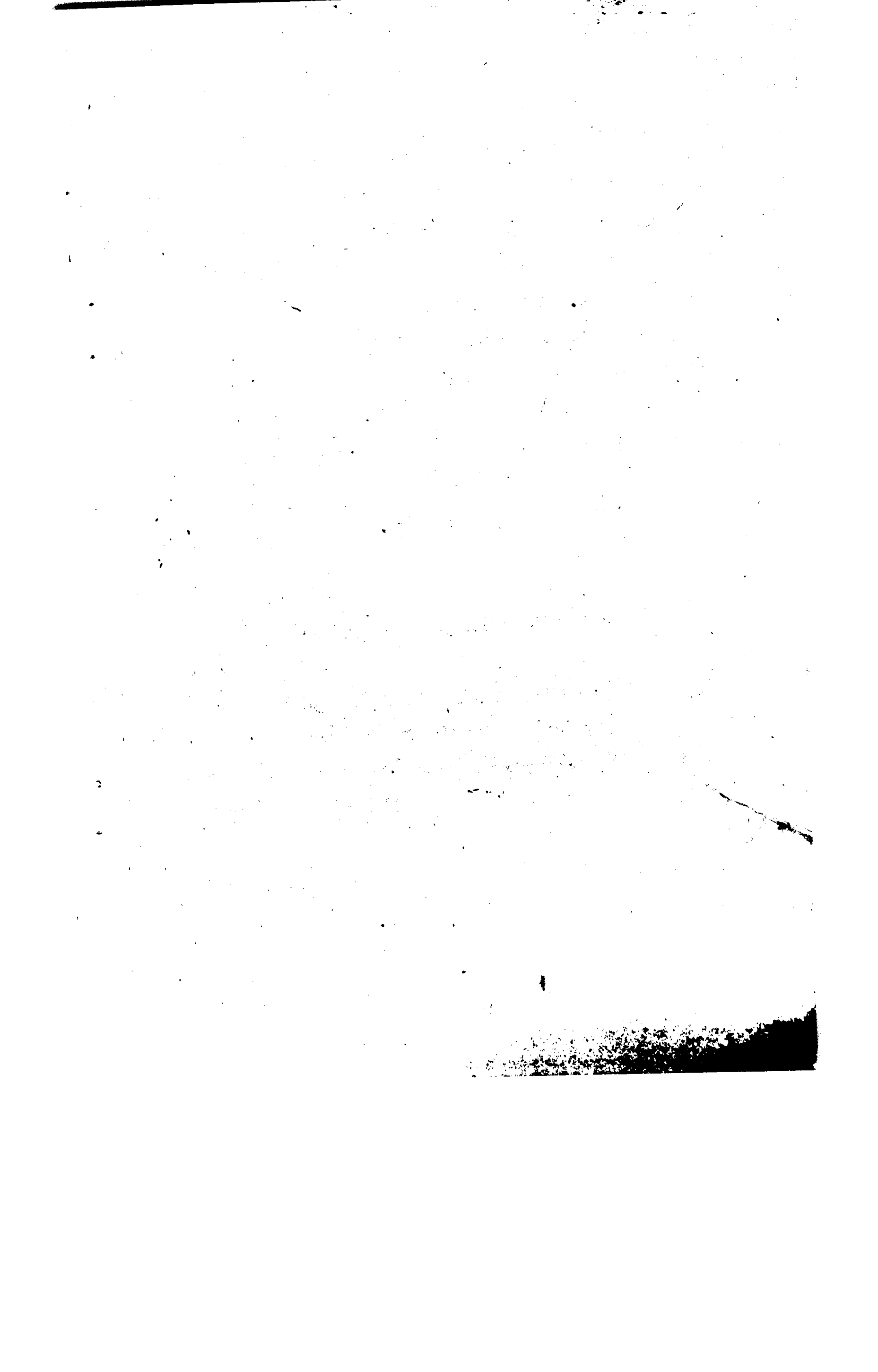
واستكمالاً للاستفادة من الدراسة المعلوماتية نستعين بمنجز الكمبيوتر السابق، فى تفهم مجموعة من القوانين والملاحظات الصوتية عن أكثر المواضع تكراراً، وتتابع حروف الشفة والحلق لبيان كيفية التناغم و التنافر بين أصواتهما فى مجموعات صوتية. وسوف ننقل عن حلمى موسى هذه الجداول لأهميتها فى تفهم فونيمات ومورفيمات النص الشعرى ابتداءً من المستوى الصوتى الذى يشكل البنية الهيكلية فى بناء النص الشعرى. إذ الدلالة والمجاز يرتبطان بالتركيب اللغوى بين الكلمات المفردات. وهذا التركيب هو الكاشف الحقيقى لطبيعة الفونيم.

ويتضح لنا من هذا الجدول أن :

١ - حرف " الراء " أقوى الحروف تردداً فى الجذور الثلاثية إذ : ورد (١٢٠٥) مرة فى المواقع الثلاثية.

٢ - حرف " النون " أكثر الحروف تردداً فى الموقع الأول (٣٩٧ مرة) يليه حرف " الواو " (٣٥٦ مرة) ثم حرف " الراء " (٣٤٢ مرة).

٣ - حرف " الواو " أكثر الحروف تردداً فى الموقع الثانى (٤٧٣ مرة) يليه حرف "الراء" (٤٢٣ مرة).



... الحروف ورودًا في الموقع الثالث (٢٢٦ مرة) "الراء" (٤٤٠ مرة) ثم حرف "الميم" (٤١٩ مرة).

... ترتيب الجذور بين الكمبيوتر ولسان العرب.

... جداول التتابع لمجموعات معينة من الحروف ... وهي "ب - ف - م" - ومجموعة أحرف الحلق ... ح ، خ ، ع ، غ ، هـ ، " وكذلك مجموعة "ج - ع - ق - ك" ...

تتابع أحرف الشفة في الجذور الثلاثية

الحرف الثاني	ب	ف	م
ب	٣٢		٦
ف	-	٢٢	٤
م	١	١	٣٦

تابع أحرف الحلق

الحرف \ الحرف التالي	أ	ح	خ	ع	غ	هـ
أ	٠	[illegible]	٦	٠	١	٨
ح	١	١٩٠	٠	١	٠	١
خ	٠	٠	٢١	٨	٠	٠
ع	٠	٠	٠	٢٢	٠	١٣
غ	٠	٠	٠	٠	١٠	٣
هـ	٥	٠	١	٧	٢	٧

تابع المجموعة (ج - غ - ق - ك)

الحرف \ الحرف التالي	ج	غ	ق	ك
ج	٢٣	١	١	١
غ	٢	١٠	٣	٠
ق	٠	٢	٢٩	٠
ك	١	٢	٠	١٩

تابع المجموعة (ذ - ز - س - ص)

الحرف \ الحرف التالي	ذ	ز	س	ص
ذ	١٦٠	٠	٠	٠
ز	٠	٢٩	٠	٠
س	٤	٠	٢٠	٠
ص	١	٠	٠	١٩

جدول رقم (٢)

تتابع الحروف فى الجذور الثلاثية

الحرف الثانى

جدول رقم (٢)

تتابع الحروف في الجذور الثلاثية

الحرف التالي

الحرف	ا	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س	ش	ص	ض	ط	ظ	غ	ع	ف	ق	ك	ل	م	ن	ه	و	ي	أ
أ		٢٧	١٤	١٩	١٦	٦	٦	٢٠	٦	٣٣	١٩	٢١	١٥	١٠	٥	١٢	٣		١	٢١	١٠	١٢	٢٠	٣٠	[illegible]	[illegible]	٣	١١	١٩
ب	٢٠	٣٢	٤٣	٤٤	١٦	٢٠	٣٣	٢٥	١٩	٢٥	٢١	٢٧	٢٤	٢١	١٢	٢٩	٤	٢٧	٢٠		٢٦	٢٠	٤٠	٦	[illegible]	٢	٥	١٠	٢٤
ت	٢١	١٧	٤٣	١	٩	١٠	١٠	٧	١	٣٣	٣	٦	١١		١	٢		٢٠	٩	١٥	١٠	١١	٣١	٢٤	[illegible]	٤	٩	[illegible]	١٩
ث	١٨	١٤	٦	١٩	١١	٢	٤	١١		٤٤						١٢		١٧	٨	١٠	١٠	٥	٤٢	٢٣		٥	١٠	٤	١٧
ج	٢٠	٢٦	١	٦	٢٣	٢١	٩	٤١	١٣	٤٠	٢١	١٦	١٠	٢	٢	١	٢	٢٣	١	٢٢	١	١	٣٧	٣١	[illegible]		٢	١٦	١٥
ح	١	٢٢	١٩	١٥	١٩	١٩		١٩	٩	٣٦	١٩	١٨	١٧	١٨	١٥	١٨	١٠	١		٢٩	١٨	١٦	٣١	٢٤		٩	[illegible]	١٦	١٧
خ		٢٢	١٧	٦	١٢		٢١	١٧	١١	٣٤	١٦	١٤	١٤	١٥	١٣	١٣	٢	٨		٢٩	٦		٢٣	٣٠			[illegible]	١٤	١٦
د	٢٠	٢٧	١	١٠	١٩	٢٨	١٢	٢٥	١	٣٦	٢	٢٣	١٢	٣		٢	١	٢٢	١٨	٢٨	٢٦	١٧	٣٠	٣٣	[illegible]	٢٣		١٣	٢٠
ذ	١٥	١٤			٦	١١	٤	٢	٢٦	٢١						١		١٧		١٣	١١	٢	١٩	٢٢		٦	١١	١٤	١٥
ر	٢٣	١٥	٤١	٢٢	٢٠	٤١	١٨	٣٦	٨	٤٦	٢٩	٣٢	٢٨	٤٥	٤٢	٢٦	١	٣٦	١٧	٤٠	٣٧	٢٧	٧	١٢		٢٠	٢	١٨	٢٠
ز	١٧	٤٣	٢		١٢	١٥	١٠	١١		٢٨	١٩					٢		٢٣	١٣	١٦	٢١	١٢	٤٤	٢٥		١٣	١٨	١٢	١٣
س	١٨	٢٩	١٢		١٩	٢٠	١٦	٢٦	٤	٣١		٢٠				١٩		٢٢	٩	٢٦	٢٧	١٦	٣١	٣٣	[illegible]	٤١	١٨	١٥	٢٠
ش	١٦	٢٨	٨	٥	١١	٢٣	١٦	١١	٨	٣٠	٧	٧	١٨	٤		١٥	٨	١٨	١١	١٦	[illegible]	١٩	٢٠	٢٨	[illegible]	٩		١٧	[illegible]
ص	٩	١٩	٩		٢	١٢	١١	٢٠	٤	٤٤				١٩		٧		١٨	٧	٢٠	١١	٣	٢٢	٢٥	[illegible]	[illegible]	١٢	[illegible]	[illegible]
ض	١١	٢٣	١	٤	٩	١٠	٩	٩		٢٠	٤				٢٥	٤	١	٣٢	١٥	١٤	١	٩	١٠	٢٢	[illegible]	[illegible]	٢١	٢٤	٣٣
ط	١٤	٢١	٩	٦	٩	١٨	١٠	٤		٣٣	٩	٣٥	٩			١٩		١٩	٤	٢٣	٤	[illegible]	١٥	٢٧	[illegible]	١١	١١	١٣	٣٧
ظ	٥	٦			١	١		[illegible]		٤٤						١	١٢	٣		٥		٢	٧	٩	[illegible]	٢	٥	٢	٨
ع		٢٣	١٩	١٨	٤٤			٢٥	١١	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]		٣١	٢٥	[illegible]	[illegible]	٢٩	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٢٩	١٩
غ		٢٥	٦	١٠	٢			١٦	٧	٢٥	٤٠	١٥	٩	٦	٩	١٣	١		١٠	١٥	[illegible]		[illegible]	٢٨	[illegible]	٢	٢١	[illegible]	[illegible]
ف	١٩		٢٥	١٢	٢٠	٤٤	١٥	٢٦	٣	٤٤	١٥	٢٢	٢٠	١٧	١٥	١٦	٦	١٩	٨	٢٣	١٤	١٢	٣٣	٤		٢٠	٢٠	١٥	٣٣
ق	٧	٢٨	١١	١١		٢٢	٥	٢١	١٣	٢٨	١٤	١٨	١٦	١٨	٨	٢٥	١	٣٠	٢	٢٨	٢٩		٢٥	٢٢		١٦	٢٠	١٢	١٨
ك	١٩	٣٣	٢٤	١٧	١	١٤	٤	٢٦	٦	٤٦	١٢	٢٤	١٩	٩	٢		٨	٤٤	٢	١٩		١٩	٢٢	٣٣	٢٨	١٢	٢٠	٣٦	١٦
ل	١٣	٢٠	٤٤	٢١	٢٨	٢٩	١٩	٤٠	١٢	٤	٢٠	٢٥	٥	١١	٥	٢٧	٦	٣٣	٣٣	٣٠	٣١	٤١	٢٥	٤٤	١٥	٢٥	٤٤	٤٤	٤٣
م	٤٢	١	٣١	١٠	٤٢	٢٩	٤١	٢٩	١٥	٤٣	٢٢	٣٠	٢٦	٢٢	١٤	٢٨	٥	٣١	٢٠	١	٢٥	٢١	٤٣	٢٦	٢٧	٢٥	١٩	١٧	٤١
ن	٤٢	٤٤	٢٨	١٩	٤٠	٣١	٢٥	٣١	٩	١٧	٤٣	٣٠	٢٧	١٩	١٣	٢٢	١١	٣٠	١١	٣٦	٣٠	٣١	٤	٣٤	٢٧	٢٥	٤٤	١٤	٢٥
ه	٥	٢٧	١٨	٩	٤٤		١	٣٣	٨	٣٦	١٩	١٠	١٢	٧	١٠	١٥	١	٧	٢	١٥	٢٥	١٩	٢٧	٣٩	٢٧	٧	٤٢	٤٢	٣١
و	٣٣	٢٧	٢٨	١٧	٣٠	٢٦	٤٦	٢٩	٢٣	٤٤	٢٩	٣٣	٢٩	٢٢	١٦	٣٠	٧	٣٦	١١	٣٠	٢٥	٣١	٤٠	١١	٤٣	٣٦	١	١٠	٤٣
ي	٣٣	٤٥	١٤	١١	١١	٢٠	١٥	٤٤	٣	٢٧	٩	٤٤	١٣	٣٦	١١	١١	٥	١٨	٧	٢١	٢٠	١٢	٢٥	٢١	٢٨	١٠	٥	١	٤١

(٢)

هذا، ويشكل الصوت مضافاً إليه حركته الصرفية أو النحوية (المقطع). ولهذا يقصر المقطع ويتوسط ويطول حسبه ما يتعلق به من حركات أو أصوات أخرى فنجد لدينا خمسة أنواع في لغتنا العربية. قد تنتهي بحركة فيسمى المقطع مفتوحاً، وقد تنتهي بسكون فيسمى مقطعاً مغلقاً. ويقع النبر على المقطع المفتوح والمغلق. والمقطع الأول من الخمسة السابقة (حرف وحركة)، والثاني: (حرف وحركة وحرف ساكن)، والثالث (حرف وحركة قصيرة وحرف ساكن) والرابع: (حرف وحركة طويلة وحرف ساكن)، والخامس: (حرف وحركة قصيرة يتلوها حرفان). ويشيع في العربية المقاطع الثلاثة الأولى، ويقل استخدام الاثنين الأخريين.

لهذا كان (الصوت والمقطع) مقياساً مهماً لفهم ما يحدث في العروض من زحافات وعلة. وما يحدث في القافية قبل حرف الروي وبعده، بل يمكن أن نفسر بعض الضرورات الشعرية بهذا المقياس الصوتي. ذلك أن العروض يقيس الصوت وحركته (المقطع) المفتوح أو المغلق، بالسبب والوتد، بدون العناية بحركة الصوت وهذا ما يجعل العروض الخليلي عروضاً تجريديا فليست لديه قيم كيفية في الحكم على الصوت، وليس لديه عوائق نطق أو تفضيل حرف على حرف (أو صوت أو مقطع). فهو علم موضوعي، لا ذوقي، حتى أن الرخص التي أعطاها للشاعر، لم يقدمها من فراغ، ولكن من استقراء الشعر العربي السابق على عصر الخليل.

ونلاحظ هنا كما لاحظ الجرجاني: أن نظم الحروف (والمقاطع) هو توالبها في النطق، وليس نظمها بمقتضى معنى. ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه"(11). لأن العلاقة بين اللفظ والدلالة اعتباطية التكوين. ويكون النظر إلى هذه الأصوات أو المقاطع من زاوية تناغم هذه الأصوات فيما بينها ثم توالفها مع دلالتها في سياق محدد، داخل جملة نثرية أو شعرية على السواء، وهو ما نطلق عليه "الفصاحة"(..).

واللفظ المفرد أو المركب، أو الكلمة بمفردها أو مع جاراتها "حسب ما يعتقد" عبد القاهر الجرجاني" في نظرية "النظم". حسب ما لخصه الشيخ عبد القاهر الجرجاني في بداية "أسرار البلاغة" بقوله: "والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"(12). وهذه الخصوصية هي التي تفصح عن أسلوب الكاتب على كل مستوياته.

ويمثل هذا التركيب أو التأليف إيقاعاً. "وليس لهذا الإيقاع موجب للتواجد، ولا وجود له إلا بوجود النسبة بين ماله من المقادير، والقيم الحركية. تلك الإيقاع إذا ما أسندنا إليه وظيفة أصبح ميزاناً، ووظيفته نظم الحركة الصوتية واللغوية والبدنية على نسقه، واتخاذه مثالاً ينسج على منواله. فالإيقاع هو الميزان والميزان هو الإيقاع. والعلاقة بينهما كعلاقة ما بين العين والبصر..."(13).

ولهذا، فكل تحليل لنص شعري، يبدأ من تحليل البنية الصوتية، التي تشمل (الصوت/ المقطع)، (الكلمة/ التركيب)، (الوزن/ الإيقاع) ذلك أن المستوى

الصوتى هو بداية تحليل البنية الصوتية للنص الشعرى، ونحن ندرك أن البنية الصوتية غير منفصلة عن غيرها من البنى الدلالية، والمجازية و الرمزية أى تتشكل موسيقى الشعر من علاقات البنية الصوتية للنص الشعرى، مع غيرها من البنى المجازية والرمزية، والدلالية، والفنية.

إحالات الفصل الأول

(١) سيبويه ، الكتاب ، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون ، ج ٤ الطبعة الثانية ، مكتبة الخانجي بالقاهرة و دار الرفاعي بالرياض، ص ٤٣١، ص ٤٣٢.

(٢) سيبويه ، الكتاب ، ص ٤٣٣ ، ص ٤٣٤.

(٣) أحمد كشك ، من وظائف الصوت اللغوي ، محاولة لفهم صرفي ونحوي و دلالي ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٣ ، ص ١٢.

(٤) سيبويه ، السابق ، ٤٣٤.

(٥) إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة السادسة ، ١٩٨٤ ، ص ٢٠ ، ص ٢١.

(٦) سيبويه ، السابق ، ص ٤٣٤ ، ص ٤٣٥.

(٧) إبرهيم أنيس ، السابق ، ص ٢٣ ، ص ٢٤.

(٨) سيبويه ، السابق ، ص ٤٣٥ ، ٤٣٦.

(٩) على حلمي موسى : انظر له : نشر جامعة الكويت :

- دراسة إحصائية لجذور معجم "الصحاح" باستخدام الكومبيوتر ، ١٩٧٣
- إحصائيات جذور معجم " لسان العرب " باستخدام الكومبيوتر ، ١٩٧٢م
- دراسة إحصائية لجذور معجم " تاج العروس " باستخدام الكومبيوتر ١٩٧٣.

- أما الجداول والاحصاءات الواردة في هذا الجزء من الفصل فهي من مقالة: الآلات الحاسبة الالكترونية في دراسة ألفاظ القرآن الكريم ، مجلة عالم الفكر ، السنة (١١) عدد (٤) ، ١٩٨٢. و قد اعتمد عليه البحث في كل ما ورد من جداول.

(١٠) محمد الحناش ، البنيوية في اللسانيات ، الحلقة الأولى ، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠. ص ٢٧.

(١١) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، قرأه و علق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي القاهرة ، بدون. ص ٤٩.

(١٢) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، قرأه و علق عليه ، محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، بالقاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩١ ، ص ٤.

(١٣) محمد العياشي ، نظرية ايقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦ ، ص ٩٠.

الفصل الثانى

خصائص الفصاحة ، والبديع الصوتى
كعناصر فى تكوين موسيقى الشعر

بعد التعرف على الصوت العربى وكيفياته عند الخروج وعند التركيب مع مثيله أو غيره. ندخل بهذا التعرف إلى نقله أخرى تتحدث عن شروط جمال صوتية فى الكلمة المفردة ، وفى الكلام المركب فى جملة أو أسلوب. فعلاقات الأصوات بعضها ببعض تدخل فى حيز مجموعة كبيرة من العلوم اللغوية والنحوية والصرفية والبلاغية والأسلوبية. وهى علوم تدخل الآن فى إطار اللسانيات الحديثة، إذا نظر إليها من زاوية علم اللغة وما يترتب على التركيب اللغوى من خصائص.

لهذا تفيد الدراسة السابقة فى الحكم على الصوت العربى تحت منظار فصاحة المفرد و المركب. وجمال البديع الصوتى فى النثر والشعر على السواء. فكراهة أن يلتقى ساكنان ، أو كراهة توالى الأمثال أو تنافر الأصوات داخل الكلمة أو تنافرها داخل التركيب، وإعلال الصوت وإبداله، وغيرها من القضايا، هى قضايا صوتية تركيبية بالضرورة. لها دورها فى تشكيل البنية الصوتية للشعر.

كذلك ما نحسه من جمال الجناس التام أو المركب، المحرف أو المصحف الناقص أو المضارع أو اللاحق ، أو القلب أو الاشتقاق أو المشابهة، أو المكرر فى جناس المزاوجة و المناسبة ؛ فى النثر أو فى الشعر؛ إنما يقوم على توظيف الإمكانات الصوتية للأبجدية العربية داخل سياق موسيقى الصوت المفرد والأصوات المجانسة مع موسيقى النص كله شعراً كان أم نثراً. و قد قام بدور فعّال فى شعر ما بعد العصر العباسى حتى بدايات العصر الحديث.

ونحس الأمر نفسه فى السجع المتطرف أو المتوازن أو المصرفى، أو المتوازى أو المرصع و غيرها من أشكال السجع التى تقوم على وضع الصوت فى مكان يفجر طاقاته الموسيقية مع السياق الدلالى و التركيبى. فيزيد الدلالة إبانة وجمالاً لغوياً وأسلوبيا ، و يفعل توزيع الأصوات الفعل نفسه فى النص الشعرى.

وهذا نوع التوازى الصوتى، وتساوى المقاطع، واعتدال الأجزاء والتوازن الصوتى فى المكان و الزمان الكتابى أو الشفاهى ، بإضافة موسيقى الفصاحة، وموسيقى البديع الصوتى إلى موسيقى النص الشعرى.

ولهذا اهتم النحويون و اللغويون و البلاغيون ، بمواطن الصحة والحسن، والفصاحة فى الصوت المفرد و التركيب الجملى و النصى. فلم يتركوا مستوى من مستويات الحرف أو الكلمة أو التعبير أو الجملة، إلا وأسهبوا فى توصيفه، و . وكشفوا- بذلك- عن خصائص هذه اللغة التى أحبوها، ورفعوها إلى مكان سامق فوق كل لغات البشر.

كما أن الأديب العربى، قد اعتنى بهذه اللغة ، داخل النوع الأدبى الذى يمارسه. فكان أن اهتم الأديب (والكاتب كلاهما) بالنص المكتوب والنص الشفاهى ، فى طريقة تجعل النص الأدبى مسموعاً بسهولة ، يجذب السمع بنغمه، شعراً أو نثراً أو " لم يرضِ بالوقوف على هذا الحد ، فتجاوزه ، والتزم من الزيادة عليه ، بتتميم المقطع ، وتلطيف المطلع ، و عطف الأواخر على الأوائل، ودلالة الموارد على المصادر، وتناسب الفصول والوصول، وتعادل الأقسام،

وتعادل الأوزان. والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو فى الاختيار أولى حتى يطابق المعنى اللفظ، و يسابق فيه الفهمَ السمعُ. و منهم من ترقى إلى ما هو أشق و أصعب فلم تقنعه هذه التكاليف ، فى البلاغة ، حتى طلب البديع : من الترصيع و التسجيع و التطبيق و التجنيس ، و عكس البناء فى النظم ؛ و توضيح العبارة بألفاظ مستعارة ."(١).

وهذا يعنى تساوى الشعر و النثر ، و تساوى المكتوب و الشفاهى فى الاهتمام، الذى يزداد بزيادة الحس (الجمالى) والذوق (الأدبى المدرب). كما يفيد كلام "المرزوقى " فى التعرف على وسائل هذه الزيادة فى الاهتمام الكامن فى التوازن والتوازى الصوتى "، إلى جانب مستويات الدلالة والتقاليد الفنية المتاحة فى كل عصر من عصور الأدب.

وكان التوازن والتوازى الصوتيان، لايعنيان "اللفظ" مجرداً من السياق أو المعنى، بل بصوت يرتبط بدلالة ومعنى، وقد يتوازى معهما، ولكنه يظل محصوراً لهما، أى أن المراد لدى الأدب العربى ولغته، الاهتمام بالملفوظ ومعانيه، داخل سياق يضع المعنى من وراء اللفظ... ويشير ذلك إلى عناية بالصوت والدلالة. تضاف إلى علم العروض والقافية كما تركها الخليل وأتباعه والمستدركون عليهم: يقول ابن جنى:

"إن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وترعاها، وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة، وبالخطب أخرى، وبالأسجاع التى تلتزمها وتتكلف استمرارها، فإن المعانى أقوى عندها، وأكرم عليها، وأفخم قدراً فى نفوسها.

فأول ذلك عنايتها بألفاظها ، فإنها لما كانت عنوان معانيها، وطريقاً إلى إظهار أغراضها، ومراميها أصلحوها ورتبوها، وبالغوا في تحبيرها وتحسينها، ليكون ذلك أوقع لها في السمع، وأذهب بها في الدلالة على القصد."(٢).

وهذا ماجعلهم يهتمون بفصاحة المفردة من داخلها، أعني توافق أصواتها وبعدها عن التنافر في القول والسمع. كما جعلهم يهتمون بفصاحة التركيب بين الكلمة وغيرها. وعلى هذا ، يكون للصوت أهمية كبيرة لديهم، قبل أن يتشكل مع غيره ليكونا مقطعاً أو كلمة، أو جملة أو شبه جملة. ويكون للتوازن بين اللفظ ومعناه (المقصود منه في سياق محدد) أهمية كبيرة أيضاً. ويصبح (الجرس الصوتي) وجماله هدفاً لا يقل عن هدف الفصاحة والتوازن الصوتي. ولكن هذا الجرس الصوتي يشكل النص كله، شعراً ونثراً، ولا يقف عند مجرد (التجنيس والسجع) أي لا يقف عند ألوان من البديع بل يدخل فيه الوزن وإيقاعات الجملة والتناغم الصوتي.

وقد جعلهم الحرص على الجرس الموسيقي (الطبيعي) يرفضون التكلف، والمبالغة، لحرصهم على الاعتدال والتوافق، والتوسط بين الإقلال والتكثير. وهو أمر كامن في خصائص الحرف والتركيب. يقول السكاكي:

"إن للحروف في أنفسها خواصاً، بها تختلف كالجهر والهمس والشدة والرخاوة، والتوسط بينهما، وغير ذلك، مستدعية في حق المحيط بها علماً أن لا يسوى بينهما. وإذا أخذ في تعيين شئ منها لمعنى، أن لا يهمل التناسب بينهما

فصاحة في الكلمة... وفي التركيب ... خواصاً أيضاً، فيلزم فيها يلزم في
الحروف، وفي نسج تأثير الكلم التام في اختصاصها بالمعاني...[23]

وتكشف دراسة هذه الفروق، بعد استقراء المعجم العربي، عن خصائص
صوتية الحروف، ولمقدار الأصالة والفطرة في تتابع الحروف (الأصوات)،
وتعد في الجداول التي استشهد بها بحث في فصل "الحروف العربي" شاهدة مهمة
لتتبع هذه الخصائص[24]. وتمثل نتائج هذه الجداول والإحصاءات بكشف شروط
الفصاحة عن طريق إحصاء الملفوظ العربي الذي يقرن الصوت بالصوت
أو يفصل الصوت عن الصوت، أو يمنع تداخل صوت ما داخل تتابع أصوات
الكلمة الذي يحقق فصاحة المفردة والتركيب ويسهل لجهازي النطق والسمع
عمليتي الإرسال والاستقبال.

ولهذه الأسباب الخصائص الصوتية :

نجد النقاد والبلاغيين يتعاملون مع علوم البلاغة على مستويين: مستوى
لفظي، ويعتنون بالمستوى الدلالي كما يعتنون بالنظم الصوتي. ويمكن أن
نفهم مفهوم الفصاحة على أنه جزء من المفهوم العام لعلم البديع وظواهره
البلاغية: فالبديع ما يسمى بمحسنات التعريف. وثانية القسم، حيث الظواهر إما
لفظية أو معنوية، والبلاغة إما صوتية أو دلالية، ويتعلقون بوضع الدلالة كأصل
أساسي وقسم هو الشيء؛ لأنه يؤدي الرسالة إلى المتلقي وهو الغرض المباشر.
ثم يتعاملون وسائل تحسين الدلالة / المعنى: تبدأ من الصوت / المعنى وتنتهي
بالتركيب الأسلوبي.

والفصل الواضح هنا بين: الكلام وطرق صياغته، ثم طرق تحسينه يخرج من نظرية الصنعة ، ونظرية المغالطة معاً كما أشرنا من قبل. لأن نظرية الصنعة تفترض فصل عناصر البنية نفسها. ومن ثم تخرج وظيفة التزيين والتحسين في مقابل وظيفة التقبيح من هذه البؤرة المزدوجة.

وتعود جذور هذه البؤرة إلى تصور أساسي عن اللفظ والمعنى. إذ يصبح الملفوظ هو كل ما يتلفظ به. ويصبح المعنى كل معنى ينتج عن هذا الملفوظ ومن ثم يتحول اللفظ إلى جسد والمعنى إلى روح. ولابد أن تخرج من هذه القسمة شروط للصحيح والطبيعي والصادق؛ والحسن والمؤتلف من اللفظ وعكس ذلك. وكان لابد أن يراعى الصوت/ اللفظ أصول الإستماع. وأن تراعى الصورة الشعرية أصول الرؤية الحسية. ولهذا كانت الشروط الصوتية تخرج من السهولة والشروط التصويرية والدلالية تخرج من الوضوح. فنسمع عند قدامة بن جعفر أن من شروط اللفظ ونعته:

"أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة..."(1). ونجد لديه أيضاً أن: معنى اللفظ... موجود فيه، وهو حروف خارجة بالصوت متواطئاً عليها."(2).

ويحمل " ابن رشيق "هذا الكلام حين يقرر تبعية اللفظ للمعنى، وتفضيل اللفظ في الوقت نفسه. لأنك لا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح. فإن اختل المعنى كله وفسد، بقى اللفظ مواتاً لا فائدة فيه. وإن حسن الطلاوة في السمع... وكذلك

إن اختل اللفظ جملة وتلاشى، لم يصح له معنى لأنا لا نجد روحاً فى غير الجسم البتة.../... وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى.../... وقال عبد الكريم: قال: بعض الحذاق : المعنى مثال واللفظ حذو، والحذو يتبع المثال فيتغير بتغيره، ويثبت بثباته."(٢)

لهذا يكرر البلاغيون والنقاد مقولات مشتركة عند الحديث عن هذه الجزئيات، لأنها تأتى من طبيعة الإنشاد فى الشعر، والإلقاء فى الخطب. وكلاهما فن يتوسم بالملفوظ لتوصيل رسالة، لها نظام لغوى يراعى السمع والبصر. بل خيره ما قلب السمع بصراً مراعيا حلاوة النطق وسهولته ليلتذ المتلقى أو المستمع من تراصف الأصوات وهى مفردة تكون كلمة أو مركبة تكون جملة أو شبه جملة.

ونراهم ، يوضحون ويحددون عيوباً للفظ المفرد والمركب، مثلما يوضحون ويحددون عيوبا للمعنى والتركيب. وبهذا ينظرون إلى ظواهر علم البديع وتجليات مذهب البديع، وأنواعه نظرة سواء فى الشعر والنثر لأنهم يعالجون الظاهرة الصوتية بصرف النظر عن النوع الأدبى.

والوزن الشعرى تجسد حى للعلاقات التركيبية بين الأصوات والكلمات فى شكل الأسلوب اللغوى بمستوياته الدلالية والمجازية الرمزية. ولم يكن هذا الوزن موجوداً قبل أن يتركب البيت. كما أن البيت قد ركب على أوزان متماثلة أقدم من هذا البيت (كذلك يقال فى النص الشعرى كله) ويكون ذلك هذا التركيب الأسلوبى تفكيكاً للوزن والتركيب على السواء.

ويرجع الوزن لطاقة أكبر هي الإيقاع، أي وقع الأصوات وتواليها، على محوري السطر الشعري والنص الشعري. وهو توالٍ يمكن قياسه وتوصيله، ومقارنته وموازنته بمثيله في الظروف نفسها أو في غيرها. لأن هذا الإيقاع بمثابة الجوهر الحي للصوت المادي، في دورانه وتوازنه، وانضباطه، وللكون الحي على إيقاع جسده، غير قلبه وخلاياه، وطريقة حركته. فهو حركة جوهرية في الكون والحياة تكاد تشبه الغريزة.

وتظهر هنا قدرة الشاعر في تقليد هذا الإيقاع العام، وتتجلى قدراته في إعادة خلقه عند كتابة النص الشعري، حتى قبل أن ينظر لقوله، ولفنونه، وقبل أن يكتشف حركة الأجرام، وحركة الدم في جسده. ولهذا حظي الشاعر بمكانة خطيرة لدى كل الشعوب وفي كل العصور.

وتتداخل هنا مصطلحات: الإيقاع والنظم والوزن حيث يشمل الإيقاع/ الموسيقى كل ما سيأتي من هذه المصطلحات، لأنه المشكّل لطبيعة الحركة أو السكون الصوتي. ويختلف المصطلح العربي عن مثيله الغربي في الدلالة كما أشرنا في بداية هذا الكتاب. وفي كل الأحوال لا يتجسد الإيقاع إلا في شيء ما يختلف باختلاف النوع الفني أو اللغوي المستخدم ليتجسد في شكل أصوات في كل صوت ما يؤدى بالصوت كالأدب وفنون الكلام الأخرى. وقد يتجسد بالحركة الجسدية، وقد يخرج بينهما في فنون كثيرة مثل الأوبرا ولكل فن مقياسه الذي يقيس به جودة الإيقاع أو رداءته وعدم ملاءمته، أو يقدمه بصورة موضوعية ليرسم صورة لكم وكيف الإيقاع، أو موسيقى النص.

واستنتج النقاد واللغويون والموسيقيون من قبل، لدى كل الشعوب، قدرة الموسيقى على التعبير أو التصوير في فن دون آخر، أو في شعر شاعر دون آخر.... الخ.

ولعل ذلك يفسر أن التنظم يحظى لدى العرب بمرتبة أقل من الشعر (القريض) مثله مثل (الرجز) لأن الفنون العربية تقوم على موسيقى الأصوات في نثرها وشعرها، ورقصها وإنشادها... الخ، بينما يحترم مصطلح (التنظم (لدى الغربيين لأن إيقاعهم غير تلقائية بل عقلانية منطقية ... ولقد سمى العرب هذه العلاقة (التنظم / الايقاع / الموسيقى) الوزن أو البحر وكلها تعود إلى وحدة أولية للقياس وهي الوحدة العامة لقياس هذا كله "الإيقاع" " الموسيقى : وهي حركة يمكن حسابها وتقديرها:

"لخضوع تلك الحركة في سيرها لمبادئ لا تفريط فيها هي : النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات والتنظيم والمعاودة الدورية. وتلك هي لوازم الإيقاع"(٣). وهذا الضبط الإيقاعي/الموسيقي، يقوم به المبدع لحظة إبداعه، كما يقوم به الناقد بعد ثبات النص وفق أجهزة دقيقة، ووفق ذوق مدرب، لأن النص كبنية باكتمال إيقاعه أي بالسكون الأخير من النص، وبذا، تأخذ البنية الإيقاعية سمات البنية الأم وهي: الاستقلال، والنمو والضبط الذاتي، والتوازن بين الأنساق.

مما يستدعي النظر ثانية إلى مصطلح " التنظم " من جديد ، سواء في مفهومه البلاغي (لدى الجاحظ والجرجاني) أو لدى النقاد والعروضيين على السواء/. فهو

المصطلح الدال على الشئ (الجامع للنص) من داخل، والظاهر عند فك رموزه والتفوه به. وهنا تتداخل مصطلحات النظم (أى طريقة النظم، وتشكيلة) والوزن (أى الطريقة التى سار فيها النظم فى الشعر) والإيقاع (أى كل ما وقع من عناصر النص وتكيفها فيما بينها).

ويصبح من الطبيعى أن يعود مصطلح النظم لأصله الأسلوبى، ويجر معه الأسلوب الإيقاعى ، وهو حامل الخطاب الشعرى أو الرسالة الشعرية فى كل تجلياتها.

والحديث عن إيقاع/موسيقى الشعر العربى ، يتضمن نقد العروض الخليلى، لأنه أهمل هذا الايقاع الصوتى وحصر عروض البيت بين التفعيلة، والقافية. فعامل الحركات معاملة متساوية، وجعل كل حرف يحذف او ينقلب مجرد حرف. بصرف النظر عن القيمة الصوتية لهذا الحرف. ثم إنه نظر فى عروض البيت نظر الرياضيين الذين يهمهم الكم. وأهمل الكيف، أى ركز هو على منطق الحركة والساكنة، وأهمل الجانب الذوقى الذى يميز بين إيقاع/ موسيقى بيت من البحر وبين إيقاع موسيقى بيت آخر من البحر نفسه.

ولم يذكر الخليل شيئاً عن الذوق، لأن نظرية المحاكاة قد سيطرت عليه، كما سيطر عليه منطق أرسطو الشكلى ، وكلاهما يلغى الذات ، ويظلمها، ويفضل الموضوع عليها، لأن الموضوع محور استقرار وثبات، والذات محور حركة وتردد واضطراب.

وجاء منطق الخروج على القاعدة ، بالقياس بما هو ثابت وموضوعـي ويمكن التحكم فيه وحسابه. ويعني هذا أن الخليل لم ينظر بمنطق علم الإحتمالات، ولم يربط النص العروضي بالسياق البلاغـي والنقدي، كما فعل بعض الفلاسفة من شراح أرسطو ومترجميه فيما بعد.

ويكمن الخطر هنا، في أن النظريـات المثاليـة/ التجريدية تضـع الإدراك فوق قضيب القطار، ولا تسمح له بالخروج، لأن الخروج يسمى باسماء منفرة لديهم، كالشذوذ، الخروج، والخطأ. كما فعل العرب في تسمية المتمرد على قبيلتهم بالخليع. بصرف النظر عن صحة نظام القبيلة، أو عدم صحته بالنسبة للمتمرد والقبيلة على السواء. وهذا ما يؤكد على أن الفكر العربي يحترم القانون العام ويهمل القوانين الخاصة التي يمكن أن تكون جزءاً من القانون العام أو مصححة له.

ولو أن الخليل بن أحمد ، عرّج – كغيره – على نتاج أرسطو بخاصة في علمي الشعر والخطابة (بويطيقا –ريطوريقا) لأحس العلاقة الحميمة بين الأسلوب (التركيب اللغوي) وبين أصوات البيت (والقصيدة) نحواً وصرفاً وعروضاً. ولكان قد أخرج لنا نظرية جديدة قابلة للتطوير، والتحوير، بدل النظرية الشكلية التي تركها عرضة للرفض، أو القبول بل يجعل المرء يتساءل عن جدوى هذه النظرية، ومدى فاعليتها مع التطوير المذهل لوسائل القياس الصوتي والزمني التي تتطور كل يوم.

فلو لم يكتب الخليل هذا العلم لأسلم الشعر نفسه لإيقاع الحياة فى العصر العباسي وما تلاه من عصور، ولكان قد تطور وتماشى مع الإيقاعات- الشعبية، والموسيقية المتوارثة ، وتـألفت من هذا المجموع علوم جديدة مختلفة تدرس النص الشعرى العربى، وليس البيت العربى. وليس غريباً- هنا- أن يتعامل مع بيت الشعر كبيت السكن فى الصحراء.

إن ما أنتقده علم العروض العربى بسبب قوانين الخليل وقواعده، يحاول الآن بعض الباحثين تسديده بعلوم أخرى لدرس النص الشعرى وبيان خصوصيته، وارتباط ذلك بثلاثة أسباب جوهرية هى:

- تطور العلوم ، ووسائل القياس السمعى والصوتى والفنى.
- تطور النظرية النقدية واللغوية والبلاغية حتى صمت الدراسة اللغوية فى كل فروعها.
- تطور شكل النص الشعرى عبر العصور ، وعبر الوسيط الشعبى بخاصة.

ونلاحظ - تبعاً لذلك - أن دراسة الإيقاع الشعرى أو موسيقى النص الشعرى، تتنوع وتتطور، وهى لا تزال صالحة للدرس والتطوير، لأنها نتاج إنسان شديد التغير والتطور.

ولكن لابد من الأخذ فى الحسبان، أن وسائل هذه العلوم تختلف عن الوسائل الخاصة بعلم النص الشعرى، وبالتالى، لابد أن نأخذ منا بقدمة غير الممارسين لمهنة الشعر والنقد على أنه وجهة نظر من خلال العلم الذى يجيدونه، وأننا لابد أن نتلقى جهودهم باحترام، دون أن نلغى عقلنا أو حسنا، بالضبط كما لم نلغ عقلنا.

وذكرنا أمام المناطقة والفلاسفة واللغويين والنحاة، حين اجتهدوا في دراسة علمي العروض والقافية.

وهذا ما دعا صاحب نظرية إيقاع الشعر العربي إلى الاعتقاد بأن "كل قول في الإيقاع الشعري عند العرب، وعند اليونان، خاطئ، يحتاج إلى المراجعة، والمعاودة، والتصحيح، ولئن أخطأ الخليل وجويار وغيرهما من العرب والمستشرقين. فلأنهم لم يكونوا شعراء، ولم يكتسبوا بالرؤية والممارسة الحساسية التي هي العنصر الفعال لبلوغ القصد في هذا الفن من فنون المعرفة."(٨).

ولكن التساؤل المترتب على كلام العياشي، هو: فلماذا لم يكن هذا المبدع (الشاعر) مزوداً بقدرة على الدرس؟ إذ الواقع أنه في حالة حركة ذاتية، ينكر بفطرته ودربته، ويحتاج لمن يدرس نتاجه وليس شرطاً لناقد أو لدارس إيقاع الشعر وموسيقاه أن يمارس الشعر، ولكن الشرط العملي، أن يكون مزوداً بحساسية فنية، ليكون قادراً على التعامل مع نتاجه.

(٣)

وفصاحة البنية الصوتية شرط لشعرية الشعر - حتى لو لم تصل فصاحة الأصوات إلى ما وصلت إليه في استخدام العرب الخلص - ويتحكم السياق في فصاحة الكلمة والكلم، في حالتي الوصل والفصل، أو الإشباع وعدم الإشباع.

وهنا تتدخل قوانين الصوت العربى فى تشكيل مسافة الصوت، ونبره، وتنغيمه، وتركيبه مع الصوت التالى له.

فلقد حدد " الأخفش الأوسط " بعض القوانين: الصوتية، قبل أن يدخل إلى تحليل البحور والتفاعيل. ويرى البحث أنها صالحة كمدخل لمعرفة طبيعة البنية الصوتية العربية داخل نطاق العروض العربى بخاصة وموسيقى الشعر بعامة فالحروف لدى الأخفش الأوسط ساكنة ومتحركة، والساكن أقل من المتحرك، والمتحرك خفيف وثقيل (مشدد))... وكل الحروف تكون ساكناً ومتحركاً وخفيفاً وثقيلاً... واعلم أن الألف تكون ساكنة أبداً ألف يا وقتا/ ونون منك."(٩).

ويدخل الأخفش إلى الابتداء والوقف فيرى أنه لا يبتدأ بساكن، لأنه يلطف ويخفى فيخفض اللسان فيه، ولا يبدأ بالثقيل، لأن الثقيل أوله ساكن. فلا يبتدأ إلا بحرف خفيف متحرك نحو باء بزدن. لأنها خفيفة متحركة... واعلم أنك لا تقف على حرف، متحركاً كان أو ساكناً، إلا أسكنته فى اللفظ، وإن كان قد يتحرك فى الأدراج (= الوصل). وإنما منع الحركة أن تدخل مع الوقف، أنها لطفت، قلت: فجفا (= ترك) اللسان عنها فى الوقف كما جفا فى الساكن أن يبتدأ به...(١٠).

وينتقل الأخفش الأوسط بعد ذلك إلى جمع المتحرك والساكن داخل الكلمة فيقول : "اعلم أنه لا يجتمع فى الشعر خمسة أحرف متحركة، لا يفصل بينهما بساكن، كما لم يجمع بين ساكنين. وقد يكون فيه أربعة متحركة، ولكن قليل... وقد يكثر الجمع بين المتحركات في وصل الكلام ، إذا لم يكن كلمة واحدة...

وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحركين بينهما ساكن ، أو بمتحركين بين ساكنين. فهذا أعدل الشعر وأحسنه. فإذا كثرت سواكنه ومتحركاته على غير هذه الصفة قبح، وكثرة المتحركات أحسن من كثرة السواكن. واعلم أنه لا يجتمع في حشو الشعر ساكنان ليس بينهما متحرك. لأن الساكن أثقل الحروف وأطلقها. وهو حرف ميت ، فلطف جمع ساكنين.... وقد يجمع بينهما في بعض القوافي.."(١١).

وعندما يفسر الأصوات المكونة للتفعيلة يقول : " اعلم أن الكلام أصوات مؤلفة، فأقل الأصوات في تأليفها الحركة. وأطول منها الحرف الساكن. لأن الحركة لا تكون إلا في حرف ، ولا تكون إلا حرفاً. ك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة.... وكل متحرك فهو ترجيع ، الساكن مد ، وأقل ما ينفصل من الأصوات ، فلا يوصل بما قبله ولا بما بعده حرفان، الأول منهما متحرك ، لأنه لايبتدأ إلا بمتحرك والثاني ساكن. لأن كل ما تقف عليه يسكن."(١٢).

ويتعرض الأخفش بعد ذلك لقوانين صرفية لهمزتي الوصل والقطع ، وتسكين الضمائر وتحريكها، ويتعرض لقوانين الحركات والحروف وعلاقات الضم النصب والجر والسكون بين الحروف المتحركة والساكنة من ناحية، ومع علامات الإعراب من ناحية ثانية ليوضح أن إراحة الجهاز النطقي (الإسماع) هو بداية الإعلال والإبدال بين الحروف والحركات. ولا شك في أن أي مرجع من مراجع علم الصرف يمكن أن يفسّر هذه الظواهر وغيرها. لأن بنية الكلمة

تحتاج لفهم بداية ونهاية الكلمة صوتياً. وذلك يحكم سهولة النطق من ناحية، كما يحكم نوع الحروف والحركات التي تكمل بنية الكلمة.

وتظهر هذه الخصائص الصوتية الصرفية عند الحديث عن فصاحة المفردة أو الكلام. فكلها خصائص صوتية في المقام الأول ، ولها علاقة جوهرية بالنظم النثري والشعري على السواء ، ولكنها في الشعر أكثر اتصالا بجمال الصوت وتحقق جرسه.

(٤)

والدخول إلى البديع يبدأ من الفصاحة. فالفصاحة تحقق شروط الجرس السهل في الكلمة والكلام. والبديع يكمل توظيف الحروف والأصوات في أشكال وصياغات محببة إلى النفس ، مريحة للأذن. ولهذا شدد البلاغيون على ضرورة انسجام الأصوات في الشعر والنثر على السواء.

فاشتراط البعد عن تنافر الحروف ومخالفة القياس في الكلمة المفردة ثم البعد عن تنافر الكلمات والتعقيد في الكلام ، هو محاولة منهم للإبقاء على وضوح الصوت والدلالة معاً، ويدخل في هذا السياق ضرورة بعدها عن الأنكار المبتذلة، والكلمات الوحشية. أي أن تخلو العبارة من الكراهة في السمع والثقل عليه أو على النفس والذهن. حتى لا تكون الأصوات كريهة في السمع ممجوجة مجوجة، ففي الأصوات ما يستلذ في النفس والأذن، ومنها ما هو مستكره، صعب

على جهاز النطق (الإسماع) بسبب قرب مخارج الألفاظ أو صعوبة النطق الناتج من تشابه المخارج. وهنا يفهم الجناس والسجع على أنه توافق صوتي محبب للنفس والأذن مترتب على الفصاحة، مع غيره من أنواع البديع الصوتي.

ولاينفصل ذلك كله عن الذائقة والقدرة اللغوية لدى بعض الناطقين بالعربية. كما لا تنفصل الدلالة المقصودة من مثل هذا النظم. وينطبق الأمر على الفصاحة والبديع كليهما. وتظهر هنا نسبة هذه المقاييس، مما يمكن أن يصعب على ناطق أو سامع، لا يكون صعبا على آخر. إنما القصد به التوصيل في سهولة ويسر ومتعة.

وهذه أمور تحصل – في البديع – عن طريق التوازي الصوتي، وتساوي المقاطع، وتوازن الأصوات، فالجناس أو السجع وغيرها من الأنواع البديعية الصوتية، تضيف نغماً غير منفصول عن موسيقى البيت أو النص كله.

والبديع في اللغة وهو الجديد والمحدث والعجيب والمبدع. وأبدعت الشيء اخترعته لا على مثال. والبديع الأول قبل كل شيء. "كما تعطي كلمة البديع استخداما آخر حيث نجد " أبدع، وأبدع به وأبدع: كلت راحلته أو عطبت وبقي منقطعا به وحسر عليه ظهره، أو قام به أو وقف به."(16)

ويعني هذا أن مادة (بدع، وبديع) تأتي للفعل، ولصيغة المبالغة (فعيل) ويسمى بها "فن البديع" ظواهر البنية: الصوتية، والدلالية، لجذب انتباه السامع في المقام الأول، ثم لإمتاعه بما في التماثل والتشاكل والتضاد من متعة الأذن والعقل على السواء. كما يستخدم البديع لاسم العلم الذي يدرس هذه الظواهر

الصوتية والدلالية وعلاقتها بتركيب الجملة وإنتاج الدلالة. كما يستخدم لتسمية المذهب الفني: الدال عليه [illegible]

وكتب البلاغة تضع علم البديع ثالث علوم البلاغة لاعتقادها بأن (البديع) تتمة لعلمي المعاني والبيان، ولأنه – في اعتقادها – من وجوه تحسين الكلام العربي. فالشيخ السكاكي يقول: "ولقد تقرر أن البلاغة بمرجعيها، وأن الفصاحة بنوعيها، مما يكسو الكلام حلة التزيين، ويرقيه أعلى درجات التحسين، ههنا وجوه مخصوصة، كثيراً ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام، فلا علينا أن نشير إلى الأعراف منها، وهي قسمان: قسم يرجع إلى المعنى، وقسم يرجع إلى اللفظ."(١٤) وهو يقصد بالقسمين البديع المعنوي، والبديع اللفظي.

ولقد حدد لسان العرب معنى الجنس والجناس في أن: "الجنس الضرب من كل شيء، وهو من الناس والطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة... ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله..."(١٥) وما يحدث في الجناس والتجنيس أن يأتي الشعر بعبارات تتجانس في حروفها، فتشاكل الكلمة أختها كاملة أو في معظم حروفها أو بعض حروفها. وهذا ما جعل البلاغيين يقسمون الجناس إلى أنواع تدور حول أحوال هذه المشاكلة وتنويعها في سياق الكلام، وفي الشكل الكتابي.

(٩)

ولما كانت الفصاحة تقصد إلى السهولة والسلاسة وبراءة اللفظ والتركيب. فالبديع الصوتي يقصد إلى جلب متع صوتية تتواشج مع متعة الوزن والقافية الموسيقى والإيقاع. أي جلب موسيقى متعددة المستويات في النص الشعري يساعد على الحفظ وجذب الأذن عند الإنشاد وتخلق متعة في التلقي تغري بمعاودة استماع النص نفسه وإنشاده.

ويتساوى في ذلك النصان الشعري والنثري في نظر البلاغيين و بعض النقاد. ولا يكتفي الناظر إلى النص الشعري - من هؤلاء - بموسيقى الوزن والقافية والروي واللفظ بل يضيف - كما أسلفنا - ما يسمونه المحسنات. بل تنتقل بعض الظواهر الصوتية من النثر إلى الشعر كما جاء في مصطلح: " الترصيع " على سبيل المثال ليكون " الترصيع هو أن يكون الحديث مسجوعاً... مثل قول المتنبي:-

في تاجه قمر، في ثوبه بشر ... في درعه أسد تدمى أظافره[١٩] كما يفسر الخليل في معجمه مصطلح السجع هذا بقوله " يقال سجع الرجل إذا نطق بكلام له فواصل كقوافي الشعر من غير وزن "[٢٠] وهو ما يشير إلى الموازنة والمقارنة الصوتية لدى اللغويين والبلاغيين.

وهو ما يوجد خصائص موسيقى النص لدى بعض البلاغيين والنقاد والذين درسوا ظاهرة و مذهب البديع بخاصة مثل أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤ هـ) إذ

وصلوا بظواهر علم البديع إلى أكثر من مائة وخمسين ظاهرة بين الصوتية والمعنوية والفنية.

ولا يقف الأمر عند المستوى الصوتي الموسيقي في الفصاحة و البديع الصوتي. بل يتعدى الأمر إلى الإشارة إلى ما تسميه (التناص الصوتي) والنظر الصوتي العام إلى النص الشعري. إذ لا يغفل هؤلاء البلاغيون والنقاد علاقة النص بما قبله من النصوص، وبما يعاصره من نصوص بل لا يفصلون النص عن الساعة التي كتب فيها.

فهناك ظواهر صوتية معنوية تتصل بعلاقة التناص بين الشعراء مثل " التوارد " و" الالتقاط " و " التخمين " و " الحل و العقد و " التضمية والإيماء "[21] وكلها ظواهر صوتية في جوهرها. اهتم بها البلاغيون و النقاد في سياق الاهتمام بعلم البديع و ظواهر مذهب البديع. إذ كلها ظواهر تشير إلى أخذ اللاحق من السابق بنقل اللفظ أو المعنى أو اللفظ و المعنى. ويمكن الرجوع للبديع في البديع لأسامة بن منقذ للوقوف على نماذج شعرية لهذه الظواهر الصوتية كلها.

كذلك نجد النظر الصوتي العام للنص الشعري ابتداءً من البيت إلى النص كاملاً. إذ نجد ظواهر مثل الترديد، وحسن التقسيم، والتشعيب والازدواج والتسهيم، بالقافية والتشطير والمقابلة، والانسجام والرشاقة. هي من قبيل النظر الصوتي العام الهادف إلى التعرف على تناسق، النص، وانسجام مكوناته[22]. جملة.

يضاف كل ذلك إلى موسيقى العروض والقافية والروى واللفظ. كما نظر إليها علم العروض و القافية و علم اللغة ، والنقد الأدبى العربى القديم. الأمر الذى يعكس لنا الجدل الصوتى داخل مكونات النص الشعرى. كما يعكس – لنا – فى الوقت نفسه – تجادل و تآزر الشعر والنثر حيث يشتركان فى ظواهر موسيقية من البديع الصوتى، وفى حين يشتركان، يحرم النص النثرى من موسيقى العروض، مما يشى بأهمية النص الشعرى واحتلاله للمقام الأول من اهتمام النقاد ".. والشعراء على السواء.

وتعمل هذه البنية الصوتية الموسيقية داخل الشعر بخاصة وفق قوانين " التكرار والترديد " و" التوزيع المكانى " و" التساوى والنقص والزيادة " وهى قوانين صالحة لكل موسيقى. سواء أكانت مجردة أم مرتبطة بلغة ما. بل نستطيع القول بأن التوزيع والمزج " البولوفونى " الذى يخلق " هارمونى " القطعة الموسيقية كما يخلق (الانسجام) عند البلاغيين والنقاد (التوافق الصوتى) بين كلمات النص. حيث تخضع الظواهر الجمالية والفنية لقانون عام.

ونشير هنا – أيضاً – إلى أن الظواهر التكرارية داخل الكلمة المفردة لا تحسب هنا فى نظر البديع الصوتى. ولهذا اختص بها علم الصرف. إذ فى داخل الكلمة تتكرر بعض الأصوات أحياناً، وتأخذ أسماء كثيرة خاصة فى الفعل المعتل. و يمكن أن يراعى هذا الأمر الصرفى عند دراسة الإمكانات الصوتية للكلمة العربية. وهو ما يفعله علماء البديع ومبدعوه. كما أهملوا القيمة الكيفية للصوت المفرد من قبل عند الخليل.

ولا بد من الإشارة إلى أهمية الربط بين هذه الظواهر الصرفية والبلاغية وبين تفعيلات العروض و قوافيه. وإلى أهمية الربط بين التوزيع الصوتي للنص، وعروضه وقوافيه من ناحية وبين التشكيل الشعري من ناحية أخرى. و يمكن أن تدرس كلها تحت مصطلح "الجرس الشعري" أو "الانسجام الصوتي". فربما تقضي التكوينات الصوتية لدى شاعر- يكثر من هذه الظواهر- إلى ثقلها على الأذن، ونفور السمع منها.

و يعني هذا أن (الكيف الصوتي) أهم بكثير جداً من الكم الصوتي الذي يمكن أن يحسب في البديع الصوتي بخاصة.

وهذا ما دعا صاحب نظرية النظم البلاغي، عبد القاهر الجرجاني ، إلى تعليقه التجنيس والسجع بخاصة، بمهارة المبدع وخفة روحه، وعفويته وطبعه، وبالبعد عن التكلف والمبالغة حتى تستخفي الظاهرة الصوتية بجمالها فلا يفطن المتلقي إلى صنعتها لأن جمالها وخفتها يتسللان إلى التركيب الشعري.

ولكن يجب أن نلاحظ أن البديع الصوتي لا يقف عند (السجع) و(الجناس) إنما يتعداه لظواهر عديدة أشرنا إليها في هذه الوحدة من البحث.

ورغم أن مصطلح البديع يعني ضمن ما يعني - الإتيان بشيء على غير مثال فإن الظواهر الصوتية الموسيقية في البديع- وغيره- تأتي على مثال أو صيغة سابقة، لأن اختلاف المثول يخلق هذا الابتداع. ولو أننا نظرنا إلى الجناس بمعنى التجانس الصوتي، وإلى السجع كتلوين صوتي وجدنا أن الظواهر الصوتية

كلها يمكن أن تدخل- فى الشعر بخاصة- تحت عباءة مصطلح التجنيس كاسم
جنس لكل متطلبات الذائقة الشعرية، والمتعة الصوتية.
ولا شك فى أن المصطلحات البلاغية- بكثرتها وتكرارها وترادفها- تقف
حائلاً بين جمال موسيقى النص الشعرى وبين الدخول فى تفريعات المصطلحات
التى تنسيك جمال الظاهرة بتكبر معنى المصطلح. ورغم فائدة هذه المصطلحات
من الناحية التعليمية والتصنيفية، فإنها لا تصلح لتذوق موسيقى الصوت فى النص
الشعرى. ولهذا يجب أن ننظر إلى هذه الموسيقى من زاوية (التجنيس). وتفيد
دراسة الصوت اللغوى المفرد فى فهم قيمة التجنيس عند المشابهة والمماثلة.
حسب القوانين الثلاثة التى أشرنا إليها فى هذه الوحدة من البحث وهى: "
التكرار والترديد " و " التوزيع المكانى " و " التساوى والنقص والزيادة ".
فالتجنيس فى (ساعة) حين تكرر بمعنيين (مقياس الوقت، ويوم القيامة) وبين
الفعل (أو دعانى) وبين جعل (أو) أداة عطف عند تكرار الكلمة نفسها. أو تقسيم
الكلمة إلى كلمتين بدلالتين مختلفتين. ككلمة (تجربيك - تجرى بك)، أو تغيير
التشكيل الصرفى بين (أمسك) كفعل أمر و(أمس ك)، أو تغيير التشكيل الصرفى
بين (أمسك) كفعل أمر و(أمس ك)، أو منذرين ومنذرين بالفتح والكسر،
أو اختلاف التصحيف فى الكتابة أو الإعجام مثل (يحسبون-يحسنون) أو انتقاص
الكلمة السابقة مثل (موجودة - وجوده) أو (الخيل والخير) أو (همزة لمزة)،
أو عكس حروف الكلمة مثل (عوراتنا - روعتنا) كلها أمثلة للتجنيس القائم

على التلاعب الصوتي. وكلها تأتي في سياق جذب المتلقي. لتخدم الجرس الصوتي في أذن المتلقي.

ولهذا يأتي الجناس في الشعر ليزيد الإحساس بموسيقى الصوت. وكما يقول الجرجاني عن الشاعر أو الكاتب إنه : " قد أعاد عليك اللفظة. وكأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك. وقد أحسن الزيادة ووفاها. فبهذه السريرة صار التجنيس- وخصوصاً المستوفى منه المتفق في الصورة- من حلى الشعر ومذكوراً في أقسام البديع."(٣٣)

أما السجع وهو اتفاق آخر حرف من الجملة مع مثيله في الجملة التالية. فقد قسمه البلاغيون أربعة أقسام واضحة. وفق موضعه من الجملة وموضعه من الكلمة. فالأول منه (المطرف) الذي يأتي في آخر جملتين والثاني (المتوازن) أي الموزون صرفياً مع زيادة حروف متشابهة قبل آخر حرف مثل (مصفوفة- بثوثة) حيث زاد حروفامثل الميم ، و الواو قبل التاء المربوطة. ثم يأتي النوع الثالث ليزيد عدد و ترتيب المتشابه من الحروف مع وحدة الوزن الصرفي ويسمى هذا النوع (المتوازي) مثل (مرفوعة - موضوعة) ليزيد على التاء المربوطة الميم والواو والعين.

أما النوع الرابع فهو (المرسع) وهو وضع مجموعة حروف متشابهة في جزء من الكلمة بصرف النظر عن آخر حرف في الكلمة، وهو يقترب من التجنيس بالطبع مثل (المستبين - المستقيم).

"وعلى الجملة فإنك لا تجد... سجعاً حسناً حتى يكون المعنى الذى طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى له بدلاً..."(١٧).

وتأتى ظواهر تابعة للتجنيس والسجع مثل (التشطير) الذي يجعل من عدة جمل متفقة فى آخر حرف، أو فى بعض الأحرف ليكون شكل البيت هكذا (..). ويضاف إلى التشطير توازى التفعيلة مع الكلمة، وتشابه الأطراف، ورد العجز على الصدر، وحسن التقسيم، ولزوم مالا يلزم، وغيرها من أشكال التشابه الصوتى والصرفى التى تجعل النص الشعرى أكثر ثراء. ولا ننسى- فى هذا السياق- التكرار، تكرار الكلمة، والجملة والعبارة. وقد أشرنا إليها فى سياق آخر فى هذه الوحدة من البحث.

ولا يقف أثر البديع عند البديع الصوتى/ اللفظى، لأن البديع المعنوى/ الدلالى يشتمل على جوانب أخرى تصل إلى عشرات الأنواع وقد جمعها بعض الشعراء فى صورة قصائد بديعية فى مدح النبى (ص) وأدخلوا عليها ألعاباً بديعية أخرى مثل القصائد المعجمة والمهملة، والحروف الموصولة والمقطعة بل وصل الأمر إلى اختراع أشكال قصائد تهتم بالتأريخ و حساب الجمل. وتشجير شكل النص، و ذوات القوافى المتعددة ، و محبوكة الطرفين و الشعر الهندسى ... وهكذا. وقد زاد الاهتمام بموسيقى الصوت فى العصرين المملوكى والعثمانى.

ولاغرابة- إذن- أن يسمي عصر ازدهار هذه البديعيات والصناعيات بعصر الباروك العربى. لأن " هذا الباروك فى الشعر تعبير عن محبة العصر، وتجسيد لانتشار المحسنات البديعية فى آثار أدباء العربية. كما هو تعبير عن التطور

التاريخي لثقافتهم التي قامت بدور ملحوظ في زيادة النفور مما هو شديد الوضوح والظهور"(١٨). ينطبق هذا على الشعر العربي بعد سقوط بغداد (٦٥٦ هـ) ودخوله إلى عالم مستقل في كل دولة على حدة. إذ أصبح لألاعيب العصر دور في تشكيل النص الشعري كما يراه الشاعر، بعد أن استنفدت القصيدة عمود شعرها، وما خرج على هذا العمود من داخله. بل بعد أن تشبع النص الشعري بالأغراض القديمة، وتطلع لشيء غير مستهلك، فضخم من البديع حتى صار به غرضاً. استمر هذا الغرض في الشعر العربي حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي.

إحالات الفصل الثانى

١- المرزوقى ، مقدمة شرح ديوان الحماسة ص ٣٧ و ما بعدها.

٢- ابن جنى ، الخصائص ، جـ ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ٢١٦ ، ص ٢١٧.

٣- السكاكى ، مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الثانية، ١٩٨٧ ص ٣٥٧.

٤- قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٢٤.

٥- المرجع السابق ، ٢٤.

٦- ابن رشيق ، العمدة ، جـ ١ ، ص ١٢٥ ، ص ١٢٦ ، ص ١٢٧.

٧- محمد العياشى ، نظرية إيقاع الشعر العربى ، ص ٤٣.

٨- المرجع السابق ، ص ١٨.

٩- سعيد بن مسعدة الأخفش ، كتاب العروض ص١١٤.

١٠- المرجع السابق ، ص ١١٧.

١١- المرجع السابق ، ص ١٢٠.

١٢- المرجع السابق ، ص ١٢٣.

١٣- ابن منظور ، لسان العرب. جـ ١، مادة (بدع) ص ٢٣٠.

١٤- السكاكى ، مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٧ ، ص ٤٢٣.

ساقط من المصدر

ساقط من اصل المصنف

ساقط من المصدر

ساقط من أصل المطبوع

ساقط من المصدر

ساقط من أصل المصور

ساقط من الأصل

ساقط من أصل المصدر

ساقط من اصل المصور

ساقط من أصل المصور

ساقط من المصدر

ساقط من أصل المصور

ساقط من المصدر

ساقط من اصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

ساقط من اصل المصور

ساقط من المصدر

ساقط من اصل المصور

ساقط من المصدر

ساقط من اصل المصور

والفنية المحيطة بها. و هذا يعنى أن النص الشعرى بخاصة، لم ينقطع طوال التاريخ العربى، و العربى / الإسلامى. و كان النوع الأدبى الوحيد المستمر هو الشعر الذى لم يترك مكانته أمام النثر أو أمام غيره من الأنواع الفنية أو المعمارية. وإن كان الشعر فى فترات ضعف المجتمع العربى أمام النزعات العرقية، أو أمام سيطرة اللغات الإسلامية غير العربية - يستسلم لتقنيات النثر ولتقنيات الزخرف. مثلما حدث للشعر العربى الفصيح فى العصرين المملوكى والعثمانى. و قد شهد القرن العشرون أشكالاً أحدث من الشعر المنثور، وقصيدة النثر و تنوعاً فى شكل التقفية، و الوزن العروضى.

و كانت الفصحى الممزوجة بالعامية، و ما يناسبها من طرق التلقى والإنشاد والصياغة الشعبية، تسيطر فى هذه السياقات التاريخية. وقد نجح الأدب الشعبى، والشعر الشعبى بخاصة، فى استقطاب الأذن العربية، فى أطوارها المختلفة. ابتداء من العصر العباسى، و حتى ظهور مدرسة الإحياء العربية فى القرن التاسع عشر مرتبطة بعصر النهضة العربية الحديثة.

ونشير هنا، إلى أن الأشكال الشعرية الشعبية، كانت بداية الخروج الفعلى على عمود الشعر العربى، فى خطوة أبعد من خروج الشعراء المولدين، ومن خروج مذهب البديع فى العصر العباسى. فقد استطاعت (القصيدة العربية) أن تحول الأشكال الشعرية البسيطة الى أشكال شعرية تخرج على وحدتى الوزن والقافية العربيين ولا ننسى - فى هذا السياق - أن اطلاع العرب على النصوص الشعرية اليونانية و السريانية و العبرية و الرومانية / اللاتينية ، قد عرض أمام أعينهم

صوراً مختلفة من القصيدة، و من النص الشعرى الغنائى و الدرامى و هو ما أشرنا إليه في الباب الأول.

ولكنهم حافظوا على النهر العام للقصيدة العربية، و لم يواصلوا شيئاً من هذه النصوص الشعرية العربية، لأن تقاليد (عمود الشعر العربى) كانت أقوى مما اطلع عليه المترجمون. وظل الأمر كذلك حتى نشطت الترجمة - و لأسباب كثيرة - في القرن التاسع عشر وما تلاه ونشأ جيل جديد يتذوق الجديد، و يرغب فيه، و ليس مجرد تقليد للتراث العربى أو للشكل الأوروبى.

و لهذا فإن مقولة سى . موريه " بدأ التمرد على شكل القصيدة العمودية - بما تتميز به من جمود، وانتظام صارم، و تأنق مبالغ فيه - مع أول اتصال جرى بين العرب، و الشعر الغربى، حين أدت المحاولات المبذولة لترجمة الشعر الأوروبى إلى العربية وتقليده، شكلاً ومضموناً إلى محاكاة صور التقنية فى الشعر الغربى. وتبنى طرق التقنية التي تشبهها فى شعر المولدين، وفى الشعر الشعبى. كما أدى ذلك - أيضاً - إلى خلق أشكال جديدة استطاعت - بمرور الزمن - أن تزحزح القصيدة العمودية عن المكانة السامية المرموقة التى احتلتها منذ أيام الجاهلية وعلى مدى التاريخ العربي كله "(١)"

وأصبحت هذه المقولة تحتاج إلى مناقشة طويلة.

فهو يحاول أن يربط ربطاً آلياً بين تمرد القصيدة العربية، و بين أول اتصال مع الشعر الأوروبى. ليرجع كل تطور فى القصيدة العربية إلى القصيدة الأوروبية. و يشد - بالتالى - كل تطور لدينا إلى نموذج غربى وبذلك يؤكد (سى . موريه) على التبعية العربية للفكر والإبداع الغربى، ناكراً كل تطور سابق

على تطور أوروبا (فى الشعر) ، أو وصفه بصفات تسلب منه خصوصيته أو تحط من شأنه. فلم تكن القصيدة العربية جامدة. لأنها تحمل من البداية بذور تجديدها. وهى التى ظهرت حينما تغير الوضع الاجتماعى والسياسى والثقافى فيما بعد. و ليس مجرد استدعاء تراثى نشأ بسبب التقليد للغرب.

فعلى الرغم من صفات : الجمود، و الانتظام الصارم، و التأنق المبالغ فيه، التى وصف بها (سى موريه) القصيدة العربية. كانت القصيدة العربية تسمح بتصرفات فى شكلها وعمودها فى المخمسات، والمسمطات، والأهازيج والأغانى كما كانت تسمح بتكرار القافية أو كلمة محددة فى نهاية البيت. كما استطاعت أن تتخلى عن المقدمات الغزلية والطللية والخمرية فى عصر النبى و الصحابة، ولم تعتن بالتأنق والانتظام الصارم والجمود.

كما تحولت القصيدة فى العصر العربى (الأموى) إلى حس قصصى وإلى شكل سردى : فى الغزل و الهجاء (النقائض)، وتحررت فى غنائها. وبدأ يظهر لديها شكل المزدوج والمربع فى الغناء، تقليداً للغناء الفارسى. وزاد الأمر تصرفاً فى العصر العباسى كله. إذ ظهرت أشكال شعبية ملحونة، وأشكال فصيحة تستفيد من البذور المخالفة لعمود الشعر العربى منذ العصر الجاهلى وحتى العصر العباسى. لذلك ينصرف كلام (سى موريه) على الوزن والقافية فقط فى الأشكال العربية الفصيحة بعيداً عن الغناء والتوشيح والمزدوج والمثلث والمربع والمخمس والمسدس والمسبع والمثمن والمتسع والمعشر. وهى أشكال فصيحة خرجت على سنن القافية الموحدة، و ساعدها على الظهور فن التشطير، وفن الرجز الحر والمزدوج والمسمط.

كذلك لم ينظر (سي موريه) إلى أشكال المجزوء والمشطور والمنهوك من الأوزان العربية التقليدية التي أثرت الشكل التقليدي للبيت ذي العجز والصدر. منذ بداية تاريخ الشعر العربي. كذلك لم ينظر (سي موريه) إلى أن نشأة الشعر العربي (الرجز منه بخاصة) كانت لدواعي اجتماعية (شعبية) مرتبطة بحياة القبيلة اليومية في السلم والحرب. ولم ينظر إلى ما استخدم من مقلوب البحور الخليلية. ولم ينظر إلى قصائد أبي نواس وأبياته المجددة، ابتداء من الأبيات الكاملة العروض، منقوصة القافية، بل (مقدرة) القافية تفهم من السياق. كذلك ما صنعه من الأراجيز المجددة، والموشحات المبكرة. يضاف إلى ذلك ما أتاحه اللغويون والنحويون والعروضيون من ضرورات شعرية تخص الشعر دون النثر واستنباط بحور شعرية جديدة من دوائر الخليل، ومن موسيقى حضارتهم غير العربية، ومن سماعهم لتراتب بعض الأصوات في المهن المختلفة كالحدادة، ونداء الباعة .... الخ.

ولهذا نستطيع أن نقول إن (سي موريه) حصر النص الشعري العربي في منظوره الخاص. وتناسى كل هذه المخالفات، والخروج متعدد الجوانب في الوزن والقافية والتركيب اللغوي. وحينما نشير إلى الفنون الشعبية السبعة: (السلسلة، والدوبيت، والقوما، والموشحة، والزجل، وكان وكان، والمواليا)،(وقد سبق المزدوج والمسمط كل هذه الأشكال الشعبية والفصيحة) فإننا نشير إلى تطور حادث في الشكل الشعري العربي أعني في موسيقى الشعر بخاصة.

ويكون تعبير (سي موريه) : " أدت المحاولات المبذولة لترجمة الشعر الأوروبي إلى العربية وتقليده شكلاً ومضموناً وإلى محاكاة صور التقنية في

الشعر الغربى " تعبيراً يحتاج إلى مراجعة طويلة لتاريخ النص الشعرى العربى فى كل الأشكال الجاهلية والإسلامية. فلم يكن شكل التقنية (فنى المزدوج والمسمط) ناتجاً من هذا النمط الغربى.

وماذا كان حال الوزن والتقفية الأوروبية قبل قيام اللغات القومية الخارجة عن اللاتينية و اليونانية القديمة ؟ ! لم يذكر (سى موريه) ذلك بل لم يذكر كيف استفاد الشعر الأوروبى من الشعر العربى فى موسيقى الشعر بخاصة. و لم يذكر لنا (سى موريه) منذ البداية أن تغيير الواقع العربى، هو السبب المباشر لتقبل النص الشعرى العربى لأى تغاير فى عموده الموروث ، و فى خروجه على الموروث لأن تسييد العمود الشعرى لم يكن فى كل القصائد العربية. و لم يكن كل الموروث العربى. كذلك لم يكف الصراع بين القديم والجديد، والذاتى والاجتماعى، والرسمى والشعبى قط. منذ نشأة النص الشعرى وحتى الآن. ويرجع هذا التحليل، إلى أن عين (سى موريه) اقتصرت على العصرين المملوكى والعثمانى أكثر من اعتمادها على استقراء الواقع والشعر العربى عبر تاريخه. فهناك نصوص كثيرة خرجت على كل هذه المواصفات الثابتة. ومجتها الأذن العربية. فلم تعش كثيراً وتوارت فى هامش التاريخ الشعرى العربى.

ومن الملاحظات المهمة ان (سى موريه) لم ينظر إلى كتب التاريخ و السير العربية الشعبية والفصيحة، وكتب الموسوعات الأدبية. وإلا لكان رأى فى كل كتاب شيئاً يتصادم [illegible] المقتصر على التأثير الغربى فى العصر الحديث فقط واقتصار نظريته على التجديد من زاوية التقفية حتى ينفى بعض الأوزان المجددة

الفصيحة الموجودة في مثل : (السلسلة : فعلن ، فعلاتن ، مفتعلن ، فعلاتان.
ومنه :
* السحر بعينيك ما تحرك أوجال .. إلا ورماني من الغرام بأوحال
بإقامة غصن نشأ بروضة إحسان .. أبان هفت نسمة الدلال به مال
والدوبيت : وهو وزن فارسي نسج على منواله العرب، مركب من بيتين، ويسميه الفرس الرباعي. ولعله لاشتماله على أربعة أشطر، وأوزانه كثيرة وأشهرها (فعلن ، متفاعلن ، فعولن ، فعلن) مرتين. ومنه قول ابن الفارض :
روحي لك يا مواصل الليل فدا .. يا مؤنس وحدتي إذ الليل هدا
إن كان فراقنا الصبح بدا .. لا أسفر بعد ذلك صبح أبدا"[٢]
وهما شكلان فصيحان، مختلفا الوزن التقفية، قبل أن يستفيد الشعراء من الشعر الأوروبي والمترجم.
ويمكن أن نشير – في هذا السياق أيضاً – إلى فن "(المزدوج)" وهو أن يؤتى ببيتين من مشطور أي بحر متقفيين، وبعدهما غيرهما بقافية أخرى، و هكذا. وقد احتاجوا إلى ذلك وأكثروا منه في نظم القصص الطويلة والحكم والأمثال ومسائل العلوم. مما لا يراد به غير مجرد الضبط لسهولة الحفظ. وحرموا هذا النوع أن يسمى قصيدة مهما طال و أول من نظم فيه بشار وأبو العتاهية ثم تتابع عليه الشعراء ..."[٣]
ولأن هذا الفن بدأ منذ أواخر العصر الأموي، فالخروج، و التجديد المقصود قد بدأ مبكراً أيضاً. وقبل أن تدخل التأثيرات الأوروبية ويذكرنا نظام التقفية في (المزدوج) بنظام التقفية في (المسمط والمخمس) وما شاكلهما. ففي المسمط

(يبتدىء الشاعر ببيت مصرع، ثم يأتى بأربعة أقسمة من غير قافية. ثم يعيد قسماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، و هكذا، إلى آخر القصيدة..." (1). وقد نسبوا إلى (امرىء القيس) نموذجاً من (المسمط والمخمس) ويعنى ذلك أن ما كتبه (بشار) – آخر من يحتج بشعرهم فى عصر الاحتجاج اللغوى – كان يواصل على غرار امرىء القيس.

ولانستطيع أن ندعى كما يدعى (سيموريه) لأن قوافى بشار وامرىء القيس لم تكن من تأثير الشعر الغربى بل كانت نمواً مستقلاً للنص الشعرى العربى. وصل إلى أن يقول أبو نواس، بعد بشار شعراً بلا قافيـة : " ذلك أن الأمين ابن زبيدة قال له مرة : هل تصنع شعراً لا قافية له؟ قال : نعم. و صنع من فوره ارتجالاً :

- و لقد قلت للمليحة قولى .. من بعيد لمن يحبك (إشارة قبلة)
- فأشارت بمعصم ثم قالت .. من بعيد خلاف قولى (،، لالا)
- فتنفست ســاعة ثـم إنى .. قلت للبغل عند ذلك (،، امش)(2)

وقد أورد صاحب (العمدة) فى باب (الإشارة)، هذه الأبيات النواسية وأشار إلى شكل آخر لاختلاف التقفية ، مع ضمان الفهم فى بيانه أهمية الحذف من أجل الإشارة بقوله :

"ومن الإشارات الحذف نحو قول نعيم بن أوس يخاطب امرأته :

- "إن شئت أشرفنا جميعاً فدعا .. الله كل جهده فأسمعا
- بالخير خيراً ، و إن شراً فا .. ولا أريد الشر إلا أن تا ! ....

وقال لأن (الرجز) يدل عليه. إلا أن رواية النحويين " إن شراً فا) و " إلا ان تا " يريد (و إن شراً فشر) و (إلا أن تشائى) و انشدوا : /

" ثم تنادوا بعد تلك الضوضا . منهمات و هل يايا .
نادى مناد ألا تا . قالوا جميعاً كلهم بلى فا.."(٦)

وهى أشكال من التقنية مختلفة – بالقطع – عن قوافى عمود الشعر العربى.

ولذلك كانت الأشكال الجديدة من القوافى، التى بنى عليها (سىموريه) دعوته فى القصيدة العربية تعود إلى ما قبل تأثير القصيدة الأوروبية، فى عصر الترجمة الحديثة. صحيح انقطعت أشكال كثيرة من هذه التجديدات القديمة، ولكن اتصالها مرة أخرى، كان على يد رواد اطلعوا على هذه النماذج العربية، القصيد والشعبية، فتواصلوا معها، مع قيامهم بترجمة قصائد وأناشيد دينية وتعليمية ووطنية وحماسية، تجاوبت مع متطلبات عربية جديدة لم تمنع من نقل هذ الأشكال (فى الأغراض الشعرية) مع وعى بنظام التقنية العربية القديمة الذى تجاوز فى بعض نماذجه، النموذج التقفوى الأوروبى ذاته.

(٣)

لهذا حاول (سىموريه) أن يبدأ من رواد النهضة فى مصر (العطار ١٧٦٦- ١٨٣٥ م) أستاذ الشيخ رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣م) وعاد إلى الوثيقة الواعية للجبرتى " عجائب الآثار "، فى التعرف على حال الشعر فى بين (١٦٨٨ - ١٨٢١ م) معلناً أن كتاب الجبرتى : " حفظ لنا صوراً واضحة لحال الشعر فى القرنين السابع عشر و الثامن عشر، وحتى مطالع القرن التاسع عشر. إذ جاءت معظم الأشعار التى اقتبسها فى شكل القصيدة الكلاسيكية وكان

بيتها الأخير فى معظم الأحوال يتضمن التاريخ الذى كتبت فيه . كذلك اشتمل كتابه على عدد قليل من الموشحات والمزدوجات المكونة من أبيات خمسة على بحر / الرجز و التى تتبع تقفيتها الشكل (أأأأب) أو من الرجز المزدوج، وجميعها أشكال ظلت مستعملة إلى بداية القرن العشرين "(٧)

والواضح، أن سى-موريه قد بنى نظريته فى نظام التقفية على هذه الفترة العثمانية، الموجودة بنماذجها فى كتاب الجبرتى، ولم يرجع إلى نظام التقفية العربية التى أشرنا إليها من قبل. ولقد انطلق (سى-موريه) من هذه المقدمة، ليصل إلى أن الحملة الفرنسية، كانت أول اتصال بين الأدب العربى والأدب الفرنسى (فى البداية وإن أعترف أنه كان اتصالاً سطحياً) ثم يشير إلى تأثيرات فرنسية وغير فرنسية. ويشير بعد ذلك إلى إنشاء العطار يقول : " كما أنشأ العطار قصيدة غزلية فى بعض الفرنسيين، تنتهى ببيت يشتمل على كلمتين إيطاليتين وهو:

- أقول : وصلاً . يقول : نونو .. أقول : هجراً. يقول : سى‌سى.(٨)"

أى أنه يبدأ من شكل (الموشحة و المزدوجة و/الأرجوزة) دون أن يعود لتاريخها فى الأدب العربى. كذلك يبدأ من الحملة الفرنسية. ويبدأ بالعطار، والطهطاوى. وقد وصل إلى أن التجديد المصاحب بتأثيرات فرنسية اتخذ شكلاً مقطعياً، ثم انفتح على غير اللغة والأدب الفرنسيين، من الأنواع الأدبية الأوروبية مع الاحتفاظ بالشكل المقطعى التراثى فى المسمط والمخمس والموشح، مضيفاً- إلى ذلك - ارتباط التجديدات فى القرن التاسع عشر بالكنيسة والتبشير والمنافسة

بين الكاثوليك والبروتستانت ، داخل الإرساليات الأمريكية و الكاثوليكية فى لبنان بخاصة.

" ومن ثم ليس عجيباً أن تكون أولى القصائد الحديثة – على ما يقرره مارون عبود– موشحاً كتبه أحد المعلمين فى كلية الحكمة. وهو (شبلى البلاط) وأن هذا الشاعر سمى بالشاعر العصرى، بفضل قصيدته المقطعية، " الجمال و الكبرياء ". وقد جاءت هذه القصيدة فى شكل مقطعى، ووصفها مارون عبود بأنها حجر الزاوية الأول فى تطور الشعر العربى الحديث "[9] ولكننا نجده يشير – من قبل – إلى ما أنجزه الشيخ حسن العطار (ت ١٨٣٥ م)، من تجديد يسبق هذا التجديد الذى وصفه مارون عبود (وسى‌موريه) بأنه حجر الزاوية فى الشعر العربى الحديث. لأن (شبلى الملاط) كتب هذه الموشحة تأثراً باستاذه " عبد الله البستانى " أى بعد وفاة الشيخ العطار بعشر سنوات تقريباً (١٨٥٤ – ١٩٣٠ م)

ترى لماذا يصر (سى‌موريه) على الشكل المقطعى ليكون جوهر التجديد ؟ أ ألا يوجد تجديد فى أشكال أخرى ؟ ! أم لأنه يكرس لاقليمية بغيضة تعزل مصر عن التجديد من ناحية، وتضع التجديد التراثى العربى كأنه محطة منسية، أو متجاهلة عند التجديد فى العصر الحديث. إننا لابد أن تستقرأ المادة الشعرية العربية القديمة والحديثة على السواء لأنه سيعاود الاتجاه الإقليمى نفسه حين يجعل بداية الإحياء على يد الشيخ ناصيف اليازجى (١٨٠٠ – ١٨٧١ م) . وهو من مواليد رفاعة الطهطاوى تقريباً (١٨٠١ – ١٨٧٣ م) . رغم ما نكره عن الطهطاوى و شيخه العطار من قبل. لأن التجديد الشعرى العربى فى العصر الحديث ارتبط بالنهضة والإحياء على السواء. أى بإحياء ما فى تراثنا من

عناصر الديمومة، وتطعيمها بما تجاوزتنا فيه الحضارة الغربية والتى بدأت معنا بالحملة الفرنسية.

ونسى (سى موريه) ما عاناه العرب و المسلمون عامة من الغريب والغازى. ونسى حذرهم من كل ما هو غير عربى أو غير إسلامى فى لحظات نهوضهم الحديثة. وأنهم استقبلوا الوافد المتسق مع تراثهم، لا كما يقول : هو إنهم جددوا بالجديد الأوروبى الذى يشبه الموروث التجديدى الغربى.

إذ ليس الاتجاه التقليدى، أو الاتجاه التقليدى المجدد، سبة فى تاريخ الشعر العربى الحديث، لأن القرن التاسع عشر، لم يتشكل بين يوم وليلة. إنما أخذ يتصارع مع القديم والجديد على حد سواء، إذ كانت الحملات الأوروبية/ الفرنسية والانجليزية منها بخاصة، تجتاح البنية التقليدية للواقع العربى كله. ووجب لذلك أن يرى العرب حلاً لضعفهم أمام الوافد الغازى، و هو الغازى الذى عانى منه فى العصر الوسيط ، منذ ضعف الخلافة العباسية. مروراً بتدخل الجنسيات غير العربية فى الحكم ، خلال العصر العباسى كله. و مروراً بغزو التتار (٦٥٦ هـ) وانهيار عاصمة الملك العباسى نهائياً. ثم تحمل غزو الحملات الصليبية، أثناء العصرين العباسى والمملوكى. ثم تحمل غزو حملة نابليون بونابرت (١٧٩٨-١٨٠١م) ثم حملة (١٨٠٢ م) ثم حملة (١٨٠٧ م) الإنجليزيتين.

هذا الغزو الذى جعل العربى حذراً من كل ما هو غير عربى سواء أكان حاكماً أم محكوماً، ومن ثم كانت البنية العربية التقليدية هشة أمام الغزو التترى الآسيوى و الأوروبى. ومن ثم كان تطعيم القصيدة العربية بروح جديدة، تتوازى مع الطموح فى إنشاء واقع عربى جديد وكانت (الكلاسية الجديدة)

استجابة لرغبة التجديد. ولما كان هذا التجديد يأتي بفعل عوامل خارجية ، كان هناك اتجاهان متوازيان طوال القرن التاسع عشر وهما : تجديد الواقع العربي، والاعتماد على أوروبا. وكان الاتجاه الأوروبي موقوفاً على " الترجمة " منذ الرائد الأول رفاعة الطهطاوى (بينما ينتمى بقية شعره لهذه الإحيائية) . وامتد ذلك فى شعر البارودى ومعاصريه ثم فى المدرسة الإحيائية الجديدة طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

فما إن أخرجت لنا مدارس (محمد علـى) المترجمين، وأخرجت لنا دوريات عصر إسماعيل المتلقى الواعى الجديد، (وأخرجت لنا الجامعة الأهلية، ومدرسة المعلمين العليا متلقاً جديداً) حتى وجب على القرن العشرين أن يسمح لنا بنهضة جديدة ، هى ما سمى بعد ذلك (بالمذهب الجديد) تقليداً لمصطلح الجديد و(البديع) فى العصر العباسى. وتمييزاً له عن مدرسة الإحياء الجديدة التى امتلكها شوقى وحافظ وأضرابهما، وعلى ما يذهب إليه سىمورية:

لقد " كانت بداية هذا الاتجاه الكلاسى الجديد على يد ناصيف اليازجى (١٨٠٠ - ١٨٧١ م) فى لبنان. و محمود سامى البارودى (١٨٣٦ - ١٩٠٤ م) فى مصر. و كانت " القصيدة " أكثر الأشكال الشعرية ملائمة للشعراء العاملين فى بلاط الحكام، ولدى كبار الرسميين فى الدولة، والعائلات العريقة. ولمن يناصرون الحركات القومية، ودعاة الإصلاح الدينى. فحلت بذلك ، محل سائر الأشكال الشعرية. وبلغت ذروة روعتها فى أشعار " أمير شعراء العربية " أحمد شوقى (١٨٦٨ -١٩٣٢ م) ومدرسته فى مصر. ثم فى أشعار خليفته فى الإمارة بشارة الخورى (١٨٩٠ - ١٩٦٨ م) فى لبنان. ثم فى قصائد الأمير غـز

نوج للاتجاه الكلاسيكى الجديد بين شعراء العربية فى عصرنا محمد مهدى جواهرى (١٩٠٠ –) فى العراق ".(١٠) يضاف إلى ذلك، أن هؤلاء شعراء أنفسهم حاولوا التجديد من خلال أشكال تراثية كالموشحة والمسمط. كتب بعضهم المسرحية الشعرية خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر. بل د بعضهم(كأحمد شوقى) (خرافات لافونتين) وكتب شعرا للأطفال، وترجم حائد عن الفرنسية. الأمر الذى جعل (شوقى) يجدد فى بحور الخليل ليخرج ا بحرين جديدين نتجا من رغبة تجاوز التراث العروضى." ويعنى هذا أنهم انوا متعلقين بالبنية العربية التقليدية. و بتيار خفى من التجديد يبرر وجودهم، مام تيار التحديث فى العالم العربى يحميهم من رفض السلفيين والتقليديين، فى وقت نفسه.

وكان لابد أن ينشأ جيل جديد، يقود التجديد، ويحمل مصالح مختلفة وكان لابد أن يسير تيار التجديد بطيئاً، ومتدرجاً ومطرداً ومع صراع مرير مع المدرسة التى سبقته، ومع رموزها، فى الأدب و النقد. ولهذا كان النصف الأول من القرن العشرين، مرحلة الصراع والتغيير والازدهار لتيار المدرسة الجديدة " الرومانسية " فى الأدب والنقد. وزاد هذا التيار رسوخاً تدعيم المدارس الجديدة بعضها داخل الوطن العربى وخارجه. إذ تدعم التيار الرومانسى فى مصر والشام بخاصة بالمدرسة الرومانسية المهجرية ، و بجماعة الغربال الشامية ثم جماعة الديوان المصرية. وما تلاها من جيل رومانسى منفتح على يد أحمد زكى أبى شادى ومجلة أبولو. و ما انتشر فى أرجاء العالم العربى من تيارات مساعدة فى السودان، وتونس ، والعراق. وينبغى أن نشير هنا إلى أن هذا التيار

الرومانسى المتجدد، كان فى حالة توازٍ مع الإحيائية الجديدة، والشعر الحر ، كما كان هذا التيار غير منفصل عن تراثه الشعرى العربى و رموزه المجردة بخاصة. وإنما انفتح أكثر على الشعر الحديث فى العالم المعاصر له. وقرأ بلغة أجنبية سهلت عليه الاستفادة من (الغرب) فى أشكاله الشعرية المختلفة عن الشكل الشعرى السائد آنذاك.

-4-

هكذا يتشكل القرن التاسع عشر.. انتصارات وهزائم عسكرية.تقدم علمى وأدبى ، وتدخل أجنبى. ومتابعة لمنجزات الحضارة الغربية المتنامية. ووقوع تحت احتلالها العسكرى. وحكومة علوية، تتراوح بين القوة والضعف فى خلفاء محمد على. إذ نجد فارقاً بين قوة محمد على وإسماعيل وضعف عباس الأول ومحمد توفيق فى القرن التاسع عشر. كما نجد روح الثورة ضد الجهل والجمود. ونجد روح اليأس والخمول فى نفسه. وهذه المزواجات أخرجت لنا ثنائية الحاكم و المحكوم، وثنائية لغتهما. وتنتهى بثنائية (الموروث المنقطع، والرغبة فى إحيائه) و (الوافد الغازى وما فيه من تقدم تحتاجه، وسيطرة تحاربها).

فإذا قلنا عن القرن التاسع عشر، إنه قرن أعرج، كنا صائبين. وإن قلنا : إنه قرن الثنائيات فى كل شىء ، كنا على صواب. وقد كشف الأدب العربى فى هذا القرن هذه الثنائيات. لأنه مرآة صادقة لهذه التحولات التى انتهت بسيادة التجديدات ، وتقهقر المدرسة التقليدية. ومزاوجة المدرسة الإحيائية (من البارودى إلى شوقى) بين الجديد والموروث. مما مهد للقرن العشرين مساحة هائلة من تقبل كل جديد مهما يكن – بعد ذلك – دون حساسية من الغريب.

و إذا كان لا يمكن تحديد اليوم الذى بدأ فيه العصر الحديث فإننا لا نستطيع أن نحدد النص الحداثي الأول. فالعصور لا تبدأ بيوم محدد، كالتقويم الشمسى، إنما تأخذ فترات طويلة من التحضير، و التخمر، و الصراع الاجتماعى و السياسى والفكرى. وربما يبدأ حدث فى يوم محدد يكون تتويجاً لعشرات السنين من المحاولات. و ربما وصل إلينا شكل شعرى حداثى. يكون مسبوقاً بغيره. ولم تتح الظروف الذاتية أو الموضوعية للنص الأسبق أن يسبق إلى الناس فيتغلب النص التالى بدون وجه حق، و يصدر إلينا على أنه السابق، وهو لاحق فى الحقيقة.

لهذا، يجتهد بعض المؤرخين فى جعل العصر الحديث مبكراً – فى مصر – فيبدون العصر الحديث بدخول الاحتلال التركى العثمانى. مستندين إلى أنه كان متقدماً و محدثاً بالقياس لدولة المماليك التى اهتمت بالحرب و العرش. وكان الأتراك آنذاك متقدمين بالقياس لنا، فقد دخلوا عصر النهضة الحديث متأثرين بالنهضة الأوروبية قبلنا.

و كان يمكن أن ينجح هذا الافتراض لو أن الأتراك حدثوا مصر ونقلوها بعيداً عن غياهب العصور الوسطى المملوكية. لقد أبقوا مصر على ما هى عليه من تخلف، وزادوا عليه تخلفاً آخر، بأخذهم المهرة و الممتازين من أصحاب المهن والمهارات العلمية و النظرية إلى تركيا لتدعم بها نهضتها التركية، فعطلت النمو الحضارى لمصر مدة أربعة قرون تقريباً، لم تتقدم مصر – فيها – شبراً واحداً فى أى مجال، باستثناء المجال الشعبى.

وتوازى ذلك مع محاولة الأتراك فرض لغتهم على المعاملات الرسمية. وقد أثر ذلك فى الأسر الأرستقراطية المصرية صاحبة المصلحة فى بقاء الأتراك، حيث سادت التركية لغتهم الرسمية والخاصة. وأصبحت التركية (والفارسية أيضاً) من علامات الرقى ، لدى هذه الطبقة (وريثة المماليك). وكان الجو السياسى قد مهد لذلك أثناء عصر المماليك ، فلم يكن لسانهم عربياً إلا فى الصلاة. مما أدى إلى انحسار التعليم فى الكتاتيب ، و الأزهر الشريف. أما الآخرون، فكان التعليم الخاص فى البيوت هو سبيلهم. ترفعاً عن مشاركة الشعب فى طرق تعليمه. فنشأ نوعان من المتعلمين : الأول : الأزهريون والثانى المتتركون. و بالتالى ساد وسط الناس بعامة ، الثقافة الشعبية بكل سلبياتها وإيجابياتها. وكان لابد من نشوء جيل جديد ذو ملامح خاصة مختلفة ليفتح المجال للموجة الحضارية المعاصرة. وليهز الحياة ومن ثمَّ يهز النص الشعرى.

ولم تتحول مصر - فى هذه الفترة الطويلة - عما أنجزته فى العصر المملوكى. و لهذا لا نعد الغزو التركى لبلادنا تحديثا بل هو تعويق حقيقى لنهضتها. لأن المرافق و المؤسسات و العلاقات الاجتماعية لم تتطور نحو أى نموذج أكثر تقدما ، و بالتالى ، أخذت مصر مراحل فى تطورها السياسى والاجتماعى و الفكرى حتى دخلت طور الحداثة ، بصرف النظر عن الحداثة الأوروبية التى كانت قد بدأت فى هذه الاوقات فى طور جديد أكثر تقدما عن ذى قبل. و مهما ادعى المناصرون للترك ، بأنهم حموا العالم العربى والإسلامى من أوروبا. إلا أنهم سلموه لأوروبا ضعيفاً بعد ذلك.

ورغم هذه الانقسامات ، لم يحدث التصادم الحضارى. فقد ذوب الإستن
المشاعر العدائية التى كان يحسها المصريون تجاه المحتلين. وبالتالى تعطل
الصدام الحضارى ، الذى يفجر الشعور بالغيرية والخصوصية. ومن ثم كانت
سنة (١٧٧٠ م) تاريخ قيام (على بك الكبير) بحركته الانفصالية ، بداية للصدام
الحضارى. و لهذا يمكن وصفها بأنها بداية الدخول إلى العصر الحديث.
عصر الدول والقوميات السياسية المستقلة. وهى تسبق الصدام الحضارى
الأكبر ضد الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١ م) فترة نمو الوعى بالذات القومية،
والاستقلال عن الآخرين. وكان قائد هذه الجموع - بالتالى - هو القادر على
قيادته نحو (العالم الحديث). فأعلن الشعب المصرى ، رفضه للهيمنة التركية
(المهزومة) ، والهيمنة المملوكية (الفاسدة الضعيفة). وتوج (محمد على) واليا
على (مصر) بأمر زعماء الحركة الشعبية ، أصحاب القدرة على قيادة هذا
الشعب. وهو الذى تخلص من هؤلاء المماليك فى (مذبحة القلعة) الشهيرة
(١٨١١ م). أى بعد حوالى ست سنوات من حكمه. لأنه أحس أنهم يشدون
الواقع إلى حياة إقطاعية عسكرية تقليدية.

وهذا ما ساعد (محمد على) على تخطيط مشروع النهضة ، وفق ما رآه فى
النموذج الفرنسى. و يشهد التاريخ لمحمد على أنه وسّع رؤيته فاستفاد من
أوروبا كلها. و لم يقتصر على ثقافة أو علم واحد. و كانت إصلاحاته بداية
التحديث الفعلى. فقد أنشأ أدوات التحديث من مؤسسات و معامل و مصانع
وزراعات و تعليم..... الخ. و لولاها لأصبح التحديث مجرد أمنيات.

هذا هو تاريخ بداية العصر الحديث فى مصر ، الذى أخذ مرحلة تخمر (وعى قومى) (١٧٧٠ - ١٨٠٥ م) ، ثم مرحلة نشو حضارى بالتخلص من حكم الترك بطرد الوالى العثمانى ، ثم القضاء على المماليك (١٨٠٥ - ١٨١١م). وأصبح (الوطن) متحداً تحت قيادة واحدة مباشرة ، استمرت فى التحديث والتحضير والتطوير من (١٨١١ - ١٨٤٠ م) عام سقوط مشروع محمد على كله بمعاهدة لندن و تجميد منجزاته من (١٨٤٠م) إلى ايقاظها فى عصر " اسماعيل " (١٨٦٣- ١٨٧٩ م). وتجمدها مرة أخرى فى عصر توفيق الذى شهد هزيمة الجيش والثورة العرابية (١٨٨١ م) واحتلال مصر (١٨٨٢ م). كما أشرنا.

ومن هنا تنشأ فكرة التحديث و ما يصاحبها من إبداع فى الفكر والثقافة والفن والأدب. ونفسر لماذا كانت مصر موئلاً للأدباء العرب ولماذا تحولت القاهرة لمركز ثقافى خلال القرن العشرين بخاصة.

ولا تزال الفترة ما بين (١٨٠٥ - ١٨٨١ م) تمثل فترة التخلق والتحضير لظهور القصيدة العربية الحديثة. ولقد شهدت هذه الفترة شعراء كثيرين ، منهم من أخرج ديواناً - فى حياته أو أخرج له بعد وفاته- ومنهم من كتب ولم ينشر ، أو كتب ونشر بعض القصائد التى لا تمثل ديواناً. ومنهم من نشر لهم أصحاب كتب التاريخ (كالجبرتى) ، أو المجلات والجرائد التى ظهرت بعد مطبعة بولاق. بصرف النظر عن الدواوين المخطوطة التى تخرج حتى الآن إلى حيز الطباعة ، أو التى طبعت على (الحجر) أو (البالوظة) إذ كلها تتساوى فى ندرة وصولها إلينا.

وبالتالي يكون التأريخ الأدبي و التصنيف النقدي قائماً على ما وصل إلينا مطبوعاً ، أو متفرقاً في كتب التأريخ ، أو المؤلفات النثرية الأخرى. ولهذا لابد لمن يريد استيعاب خصائص هذه المرحلة أن يجهد نفسه في إحياء المخطوطات وتحقيقها. وجمع ما تفرق في الكتب النثرية الخاصة بصاحب الشعر (كالطهطاوي). أو المؤلفة عن الآخرين (كالجبرتي). ومن ثم يجب تصنيف هذه الأشعار في شكل دواوين ، أو مجموعات ، أو مختارات شعرية لتصحيح مفاهيمنا و أحكامنا عن هذه المرحلة المهمة من تاريخ النص الشعري العربي.

وتحمل الدوريات – في هذه الفترة – كماً هائلاً من القصائد المختلفة لمعروفين ومغمورين. بل لأشخاص نشروا لمرة واحدة في مناسبة خاصة.

وقد قام مجموعة من الباحثين بدراسات و استطلاعات في هذا الشأن، منهم " أحمد الخطيب " في رسالته للدكتوراه بعنوان : الشعر في الدوريات المصرية ، ومنهم " نصر الدين صالح " في رسالته للماجستير : الشعر في كتب الجبرتي التاريخية، كما قدم طه وادي مؤلفه الكبير الشعر والشعراء المجهولون في القرن التاسع عشر. ويعد هذا المؤلف محصلة لرحلة طويلة مع الشعر العربي الحديث في القرن التاسع عشر ، بالإضافة إلى جمعه لديوان الطهطاوي، وتعد هذه المحاولات إضافة لدراسات سابقة لعباس محمود العقاد في كتابه " شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي " و " لعبد المحسن طه بدر في رسالته للماجستير " تطور الشعر العربي الحديث في مصر. "

وتعطى هذه الكتابات نتائج مختلفة تحتاج لمن يصل بينها بحيث يستخلص خصائص الشعر العربى الحديث فى مصر ، خاصة فى تلك الفترة الممتدة من بداية القرن التاسع عشر حتى ثورة عرابى.

ولا نستطيع أن نضع حدوداً فاصلة بين مرحلة و أخرى فى تاريخ الشعر الحديث بل هى تقريبية. لأن شعراء هذه المرحلة خليط من أصحاب الصنعة الشعرية و أصحاب الحرف ، و الندمان ، حيث تحول الشاعر إلى (مسل للآخرين) يتوسل مرة بخفة الروح ، و التظرف و التفكه ، و المجون والهجاء الساخر والفاحش أحياناً و الخمريات ووصف مجالس الشراب و اللهو والطرب والمنادمة و يتوسل الشاعر مرة أخرى بالتصنيع فى البديعيات و الصناعيات.

و كانت وظيفة التهسلية وراء هذه الأغراض المسلية ، يصرف النظر عن طبيعة استخدام اللغة فى النص الشعرى. ولهذا انعكس تهميش المواطن المصرى فى تهميش شاعره و شعره. إذ تحول الشعر إلى ألاعيب تظهر القدرة على الصنعة. فتراجع فى الوقت نفسه (التعبير) عن الذات الخاصة أو القومية، وحل محله التعبير عن شكوى الزمان، والمشكلات الحادة التى تواجه الشاعر من خلال بعض نماذج قصيدة المدح أو التوسل بالرسول. وأصبحت أغراض كالغزل ، والغلاميات ، والهجاء ترويحاً للنفس المحبطة التى تقاسى الحرمان، أو التى تريد السلوى والتسرى.

فنجد الشاعر و هو يتحول إلى شاعر مناسبات. يهنىء بالعيد أو الصيد، أو المواسم الدينية و الشعبية ، أو المناسبات الإجتماعية مهما تكن تافهة.

ولا يبعد هذا الدور الإجتماعى عن مجالس (الشراب ، والطرب والغناء) التى سادت مصر آنذاك ، بين الأصدقاء. ولم يكسر التسلية إلا بعض الشعراء الذين تثقفوا ثقافة مختلفة. بأن أضافوا إلى ثقافتهم التقليدية أو الأزهرية، ثقافة أوروبية حديثة. و كانت شريحة (المترجمين) هم أول من اطلعوا على نماذج مختلفة من الآداب غير العربية ، التركية أو الفارسية أو الأوروبية. وهذا ما نجده عند (صالح مجدى) و (عبد الله فريج) و (رفاعة الطهطاوى) فهم الذين ترجموا الشعر غير العربى إلى العربية، خاصة الأغراض غير الموجودة فى الشعر العربى كالشعر الوطنى (و هو يختلف عن شعر الحماسة و الفخر) والشعر الذاتى الذى يتحدث عن بعض هموم هؤلاء الشعراء ، أو عن واقعهم الخاص كما حدث مع صالح مجدى فى قصيدته فى نقد التدخل الأجنبى.

و يعنى ذلك أن الأغراض الموروثة عن الشعر العربى التقليدى بهتت. ولم يبق منها إلا معالجات ضعيفة فقدت أهميتها بسبب الإهمال اللغوى والأسلوبى، الذى قرب ما بين لغة الشعر ولغة النثر الفنى. وصدق هذا الزعم حين تحولت القصيدة العربية إلى إمتاع الاذن فقط بصوتياتها المتمثلة فى مائة وخمسين نوعاً من البديع. وعدد كبير من أنواع تطريز القصيدة وتخميسها وتشطيرها ...الخ . وإن كانت هذه الأشكال خروجاً على عمود الشعر العربى التقليدى، من حيث شكل القصيدة.

وتخرج الأراجيز والشعر التعليمى - بالطبع- من هذه الاغراض. لأنها كانت تقوم بدور بعيد عن التسرى والتسلية. فقد أخذت دوراً جاداً فى حفظ العلوم و الفنون و المصطلحات. الأمر الذى يبعد شعر التسلية السمعية عن شعر

تتعلم. وهذا ما جعل المساحة الذاتية تضيق فى القصائد. لأن (دور الفرد) فى المجتمع ضاق هو الآخر. وانحصر فى أداء العمل اليومى ، دون مشاركة حقيقية فى إدارة بلاده المحتلة.

ومن ثم تجنب الشعراء الخوض فيما يجر عليهم لعنة الحاكم ، أو من ينوب عنه من أصحاب السلطة. و أكبوا على تفاصيل الحياة اليومية ، و لهذا لم يكن التجديد الموسيقى يشغل بال هؤلاء الشعراء.

ويكشف هذا الوضع الاجتماعى سر الصبر على القصائد المصنوعة والبديعية بمختلف أشكالها وأنواعها. إذ كان الشاعر يكتبها على مهل مستخدماً علم الحساب والمنطق ، وبطريقة ذهنية خالصة ، تحجب مشاعره وانفعالاته. وكان لابد أن تتفجر هذه المشاعر و الانفعالات فى موضوع وشكل آخرين فخرجت فى الغزل والغلاميات وشعر المجون والتهتك، والأغانى، والخمزيات ....الخ دون الاهتمام بنهضة شعرية حقيقية.

وكان لا بد أن تكون هذه الأشكال و الموضوعات مستورة لأن البنية الأخلاقية للمجتمع المصرى - آنذاك - كانت ترفض أى خروج على حدود الأخلاق المتعارفة. وهذا سر قلة هذه القصائد (فى النشر فقط) ، حيث نجد الشاعر يضع قليلاً منها من أجل إثبات القدرة الشعرية على الخوض فى هذه الموضوعات حتى ان كانت شاذة أو منافية للأخلاق. وأهم مثل على ذلك : (الغزل بالمذكر).

ويعنى هذا أن المجتمع المغلق ، والثقافة المغلقة على نفسها لا بد أن تدور فى حلقة مفرغة. فهى لابد أن تخرج إلى آفاق جديدة متغايرة لتجدد نفسها. وترى صورة ذاتها بالمقارنة مع الآخرين. وهذا ما حدث لدى الشعراء الذين خرجوا

إلى عواصم أخرى غير القاهرة ، وبلاداً أخرى غير مصر. ولدى الشعراء المثقفين بثقافات أجنبية. بينما ظل شعر المشايخ فى مجملهم متجهاً للماض المملوكى / العثمانى باستثناء الشريحة المستنيرة التى كانت تثقف نفسها و تحس بضرورة التجديد.

و لهذا يحسن أن ندرس شعراء القرن التاسع عشر فى اتجاهاتهم الفنية، وليس فى تطورهم التأريخى فقط. لأنهم متداخلون بحكم أعمارهم، وسنوات إنتاجهم. فالبارودى زعيم الإحياء كتب أنضج شعره بعد هذا التاريخ (١٨٨١ م) وهو فى المنفى ، فى حين شملت المرحلة (١٨٠٥ - ١٨٨١ م) جزءاً ليس قليلاً من شعره وهو المولود (١٨٣٨ م). وإن كانت هذه المرحلة قد استوعبت شعر مجددين مهدوا للبارودى و غيره كالطهطاوى (١٨٧٣ م) و(الساعاتى) (١٨٨٠ م) فى حين استمر عبد الله فريج حتى (١٩٠٥ م) ، وإلى ما بعد وفاة البارودى بعام، وفى حين توفى صالح مجدى (١٠٨٨١ م) عام ثورة عرابى.

كل هذا يؤكد تداخل الاتجاهات والمنجزات. لأن جذور الإحياء بدأت مع بذور النهضة ، والوعى القومى. وفى حين يضيف الطهطاوى وصالح مجدى، ومحمود صفوت الساعاتى إضافات تجديدية تغير واقع النص الشعرى الحديث عن شعر العصر العثمانى. يقف البارودى علماً شامخاً فى المنفى ليرود مدرسة الإحياء. ويساهم (شوقى) منذ نهايات القرن التاسع عشر فى هذه الظواهر التجديدية التى استوت على يديه فيما بعد. . وأصبح علماً عليها ، يسابق فيها البارودى و يتجاوزه دون أن يزحزح البارودى عن ريادته. ودون أن ينكر أن جذور التجديد كانت لدى شعراء غير محترفين مثله.

وبذا ما دعا (طه وادى) لتسمية هذه الفترة " مرحلة بداية الإحياء "[11] ليوضح أن " منطوق القضية التى يدور حولها ... هو أن البارودى و شوقى وحافظ وغيرهم من شعراء الإحياء الكبار لم يأتوا من فراغ "

وليس غريباً أن يحظى عصرا (محمد على) و (إسماعيل) بنصيب الأسد فى هذه الفترة الممتدة حوالى ثلاثة أرباع القرن. وأن تتوازى نهضة الشعر مع بقية عناصر النهضة. فلم يكن إنشاء مطبعة بولاق (١٨٢٢ م) وإخراج جريدة الوقائع المصرية (١٨٢٨ م) وإنشاء المدارس و الهيئات و إرسال البعثات، عبثاً. لقد شهد عصر محمد على ، شعر الشيخ حسن العطار، وتلميذه رفاعة الطهطاوى. (ونلاحظ أن تلميذه صالح مجدى يكمل هذه السلسلة).

وليس من العجيب ان يشهد عصرا (عباس الأول) و (سعيد) وظيفة الشاعر النديم ، و شعر التسلية. وكان (سعيد) قد بدأ خطوة مهمة بتعريب الدواوين (١٨٥٧ م) ، وتشجيع كل ما هو عربى، والاهتمام باصلاح العلاقة بين الحاكم والمحكوم.

ويبقى من حق (اسماعيل) أن يفوز بأكبر نصيب من الشعر الجيد. وأن يشهد عصره إنجازات خطيرة دفعت بالمجتمع كله ، ثم بالثقافة و الأدب كانعكاس لنهضة المجتمع.

ولذا شهد عصره شعر المجيدين مثل (صالح مجدى) و(الساعاتى) (على أبو النصر) ، (عبد الله فكرى) و (على الليثى) و (الطويرانى) (عثمان جلال) و(عبدالله النديم) و غيرهم كثير..[12]

ومن الطبيعى أن يشهد عصر (توفيق) اختناقاً ثقافياً و فنياً. فقد انتكست الثورة العرابية. وهزمت مصر أمام مدافع الإنجليز ووقعت تحت الاحتلال بعد ثلاث سنوات من توليه السلطة. ومن ثم كان عصره عصر (التنكيت والتبكيت) كما كان عصره عصر إغلاق الوقائع المصرية.

ـ ويعكس هذا التوازى، العلاقة بين الحرية والتفتح على الآخر، وبين نهضة الشعر. فحرية التعبير قوة إبداعية تدفع بصاحبها إلى إطلاق عقله ومشاعره وخياله بلا حدود. و بالتالى يأتى التجديد و الخروج على المناخ و الموروث والتقليدى، دون إحساس يجرح ما قبل التجديد. والعكس صحيح، ... الإحباط و تكميم الأفواه تموت الثقافة و الفنون. وهنا نستطيع تفسير الانط... القوية التى أخذها الشعر مع مفتتح القرن العشرين فى عهد عباس حلمى الثا... ونستطيع تفسير تحول اليأس إلى قوة فى عصره. و تحول روح هزيمة عرا... والاحتلال إلى روح وطنى يذيب المجتمع كله فى وحدة ضد العدو الداخل... والخارجى. ويفتح الباب لروح الحرية الفرنية لتعطى الرومانسية ثمارها ف... عصره وبعد عصره. ولتتجدد موسيقى الشعر العربى فى خطوة أوسع من القرن التاسع عشر كله.

وبدأ التغير الثقافى و النفسى على يد الذين تثقفوا ثقافة أوروبية إلى جانب الثقافة العربية حتى أخرجت المدارس المدنية - فيما بعد - أجيالاً لم تتصل بالأزهر، وتربت فى مدارس (اسماعيل) وبعض مدارس (توفيق) وعباس ... التحقوا (بدار العلوم)، أو (الألسن)، أو مدرسة (المعلمين العليا)، أو رحلوا إلى (أوروبا). وأثمرت هذه التجربة الثقافية جيلا أقرب إلى " الواقع " و " الذات " ...

نعقه علوم الأزهر عن مشاركة الواقع فى نهضته و خصامه مع العدو الأجنبى، وعن الاستفادة من الموروث الأوروبى القديم و الوسيط و الحديث.

وقد تأثر من عمل من الشعراء فى دواوين الحكومة المصرية، وكانت هذه الدواوين منظمة فى مجملها على النمط الأوروبى، مثل دار الكتب، والنظارات المختلفة، ولا ننسى العمل بالقصر الملكى والاختلاط بأهله. وساعدت الأصول الأرستقراطية لبعض الشعراء على هذه التجديدات اذ لم يكونوا يطمعون أو يخافون.

ولا شك فى أن ازدياد ضغط الواقع الاجتماعى السياسى، على الشاعر، وضغط الوظيفة ، و خلوص الذات الشاعرة مما يجعلها غير خالصة لنفسها. يدفع بالشعر خطوة نحو التجديد ، او قل نحو المخالفة للسائد فى بداية الأمر من أجل إثبات التفوق و المجاوزة تمهيداً للدخول إلى الجديد و الحديث. ولا يتم الجديد بعيداً عن نقطة التفوق و التجاوز هذه. ولا يتم بعيداً عن رؤية نماذج جديدة فى لغات أخرى يبدأ بتقليدها فى البداية أو بالمراوحة بينها و بين تراثه القديم أو الآنى ، حتى يصل- فى النهاية- إلى تمثلها و الكتابة بروحها.

ولا تتم هذه المراحل بغتة ، أو فجاة ، بل تأخذ زمناً طويلاً و تستهلك مراحل من إبداع الشاعر ومن عمره. وقد وضح هذا فى شعراء مرحلة (النضوج والتجديد). لقد بدأوا من تراث قديم (جميل) وحاضر شعرى (متواضع). فلم يجدوا إلا شعر قوم ماتوا منذ مئات السنين و كانوا صادقين مع أنفسهم ومع واقعهم. فتركوا تراثا ضخما راسخا متميزا. كما وجدوا فى شعر معاصريهم البقية الباقية من روح هذا التراث. وما علق به من ألاعيب المصرين (المملوكى

والعثمانى). كما وجدوا معظم هذا الشعر فى المدح بأنواعه (المدح / الرثاء/ الفخر) وكان لابد لمن يملك حاسة الشاعر و موهبته و قدراته اللغوية أن يدخل إلى حيز الفعل المجدد و يغامر و يتصدى من منبره الخاص لكل ما يعوق تقدمه وتطويره.

وهنا نتساءل عن الشعرية العربية التى تحركت داخل هذا التاريخ كله، بكل ما فيه من تبادل النثرى و الشعرى ، و محاولات الخروج على الموسيقى الشعرية المتاحة فى كل مرحلة ، و التى تمخضت فى النهاية إلى نص شعرى ، يجسد هذا الاغتناء المستمر بين النثر الفنى و النص الشعرى فى جدلية مستمرة.

(١) سى موريه، الشعر العربى الحديث (١٨٠٠ – ١٩٧٠) ترجمة شفيع السيد، وسعد مصلوح ، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٦– ص ٧.

(٢) محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمى الخليل، مطبعة محمد على صبيح، القاهرة ، الطبعة الخامسة و العشرون ، ١٩٨٥ ، ص ١٤٦.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٥٢.

(٤) المرجع السابق ، ص ١٥٣.

(٥) ابن رشيق ، العمدة ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان. الطبعة الخامسة ، ١٩٨١ ، تحقيق محى الدين عبد الحميد جـ ١ ، ص ٣١٠.

(٦) المصدر السابق ، ص ٣١٠ – ص ٣١١.

(٧) سىموريه ، الشعر العربى الحديث ، ص ٢٦ ، ص ٢٧.

(٨) المرجع السابق ، ص ٢٧.

(٩) المرجع السابق ص ٤١.

(١٠) المرجع السابق ، ص ١٢.

(١١) طه وادى ، الشعر و الشعراء المجهولون فى القرن التاسع عشر ، ط ٢، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ١٤٥.

(١٢) انظر لمزيد من التفصيلات المهمة : البيلوجرافيا الخاصة بدوريات الفترة ما بين (١٨٢٨ – ١٨٨٢ م) ، [illegible]

نفسها ، و النصوص المستدركة على أصحاب الدواوين فيها : في : أحمد موسى الخطيب ، الشعر في الدوريات المصرية (١٨٢٨ - ١٨٨٢ م) توثيق ودراسة، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٧. فيما بين صفحات (٢٨١-٥١٠).

الفصل الثانى

الشعرية العربية بين شعر التفعيلة و الشعر الحر

مشكلة البداية و التصنيف

(٤)

للشعر بعدان : نسبي ، ومطلق. ويشكل البعد النسبي شكل النص الشعري في كل عصر أو فترة على حدة. أما البعد المطلق فهو الذي ندعو به كل هذه الأشكال شعراً ، بصرف النظر عن الاختلافات الحادثة بين نص و آخر. ونطلق صفة الشعري على كل نص يحلق بخياله و يخاطب الروح الإنساني حتى لو لم يكن قصيدة أو مقطوعة. فالشعري هنا دلالة على تقنية و ليس دليلاً على موسيقى عروضية أو تفعيلية.

ويؤكد هذا أن كل قانون شعري نسبي بالضرورة ، وقابل للتغيير بتطور الزمان و تغير المكان ، و اختلاف اللغة الإنسانية من جماعة لأخرى. كما تظل الروح الشعرية وإنسانية تحمل سمات و خصائص مطردة تمثل الإنسان قبل أن تمثل شعره. وهذا ما يجعلنا نعجب و نتذوق شعر الأمم القديمة حين يترجم إلى لساننا ، رغم فقده لموسيقاه في لغته الأم.

ولا ننسى في هذا السياق التأثيرات الحضارية المتبادلة بين الشعوب في العصور المختلفة. وهذا ما يؤكد على قدرة النص الشعري على النمو والتغير عبر عوامل ذاتية و عوامل خارجية ، تتوائم كلها لتصنع نصاً شعرياً يرضي الذائقة الخاصة بكل جماعة. و يقوم التجريب بدور المغامرة الشعرية التي تعطي لبعض الشعراء خصوصية داخل الخصوصية العامة للنص الشعري في كل جماعة إنسانية. ورغم هذه الخصوصيات هناك جوهر شعري مشترك في كل شعر إنساني.

والشعر الحديث في العالم كله ، و في وطننا العربي، لم يخرج عن هذه السياقات الإنسانية والحضارية واللغوية والفنية. فكما حدث وتطور المجتمع الأوروبي والأمريكي مثلاً تطور المجتمع العربي الحديث بطريقته الخاصة. وهو ما أطلق عليه الرومانسيون الروح العصري. أو الحياة الجديدة أو الأدب الحي. وهي النقلة التي تقفز بها الشعر العربي إلى مرحلة تعبيرية ذاتية تواشجت مع مطالب الحرية والخصوصية والاستقلال في المجتمع و الفن والأدب على السواء. بقصد تغيير الحياة العربية والمصرية بخاصة.

ورغم الاختلاف الحادث حول بداية قصيدة التفعيلة و قصيدة الشعر الحر. فإن التتبع التاريخي المكثف لهذه القضية يحل المشكلة. لأن هذا التتبع يعني دراسة لحركة التحديث الشعري العربي معتمداً على فهم البنية الاجتماعية والثقافية التي تحاورت مع هذا التحديث فقبلت منه شيئاً. ورفضت منه أشياء، حتى انقلب الوضع و أصبح النص الحداثي يشغل المتن الشعري في الشعر المعاصر. ولكن لا يعني ظهور شكل شعري جديد إلغاء الشكل الشعري القديم، لأنه يعيش في الهامش الشعري حتى تتاح له فرصة الظهور مرة ثانية و هكذا.

و بذلك تغيرت الشعرية العربية إلى أفق جديد سمح بظهور شعر التفعيلة منذ بدايات القرن العشرين إلى جانب الشعر المرسل و الشعر الحر، و الشعر المنثور، وقصيدة النثر. ومن ثمّ زاد ثراء الشعرية العربية في الأدب الرومانسي والشعري منه بخاصة. و مهدت لاتساع رقعة التحديث أو كما يقول أحمد زكي أبو شادي في دستور جمعية أبولو " مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر "[1]

ولقد بدأت هذه النهضة بما يسمى بالشعر المقطعى الذى حرّك القصيدة التقليدية وهزها خاصة بعد ترجمة الإلياذة (١٩٠٤) على يد البستانى. " ومنذ ذلك التاريخ فصاعدا شاع استخدام الشعر المقطعى أساساً عند الشعراء الرومانسيين. وعند الذين تمردوا على القصيدة التقليدية وعروض الشعر الكلاسيكى. وكان على رأس هؤلاء مطران ومدرسته ، والعقاد ومدرسته. ثم أتى من بعدهما أعضاء الجمعية الأدبية المعروفة باسم الرابطة القلمية (١٩٢٠ - ١٩٣١) التى امتدت فى أبولو التى رأسها أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) وغيرهم من الولايات المتحدة برئاسة جبران (١٨٨٣-١٩٣١) شعراء مدرسة الشعراء الرومانسيين"(٢) .

ولقد تخلص هؤلاء الشعراء فى البداية من القافية الموحدة ، قبل أن تدخل أية تجديدات عروضية أخرى. وساعد شكل المقطع على هز وحدة البيت. وأصبح المناخ مناسباً لشعر التفعيلة والشعر الحر والشعر المنثور وقصيدة النثر منذ هذه اللحظة.

ولقد كان الشعر فى العالم المتقدم آنذاك يسير فى الاتجاهات نفسها بل زاد القرن العشرون انطلاقه نحو المطلق الشعرى وموسيقاه المطلقة. إذ كان رواد التحديث يضعون التجربة مكان الموروث. كماأدى ظهور الرمزية الأولى والثانية والتكعيبية والسوريالية و الدادائية إلى مزج منجزات الفن التشكيلى بالشعر. وعاد النص الشعرى يتواصل مع غيره من الأعمال التشكيلية و ليس الرسم فقط كما قال أرسطو أو كما قال الجاحظ فيما بعد.

وانتقلت هذه العلاقة من جديد إلى تواشج بين النص العربى والفن التشكيلى والفنون الجميلة العربية والغربية. وتوارت فكرة ارتباط النص بالأخلاق أو الطبيعة. بل بالحياة الخاصة لصاحبه وموقعه من إعادة صياغة الآخر والمجتمع. فأخذ الشاعر دور المصلح والناصح و المنتقد. تحول الاهتمام بالفكرة والغرض الى الاهتمام بالرسالة الشعرية وعبر الصور و الموسيقى العامة فى النص تسرب تعبيره عن ذاته إلى الآخر.

و كان لتأثيرات الحروب الأهلية فى أوروبا ثم الحربين العالميتين أثار ضخمة فى هذا. فقد واجه الشاعر ضرورة بناء مجتمعه و إنسانه بعدما هدمتهما الحروب. وبالتالى تناسب ذلك مع البحث عن الجديد داخل الإنسان وخارجه وداخل النص الشعرى وداخل المتلقى. وكان الشاعر العربى آنذاك يواجه الاستعمار العسكرى على طول وعرض الوطن العربى. وكان النزاع النفسى والعقلى بين الموهبة الفردية والموروث مطروحاً لموازنة بين طريقتين فى الكتابة.

ولذا شهدت الساحة العربية معارك كثيرة حول النص الشعرى الجديد. وحول التحول الموسيقى بخاصة. وظهرت على الساحة المصرية معارك مدرسة الديوان ثم معارك مدرسة أبولو التى يعزى إليها دخول الشعر العربى إلى العالم الشعرى الجديد بكل ما أنجزته الحضارة الغربية المعاصرة له. دون الخروج على الهوية العربية أو على النص الشعرى الموروث. و لقد أخذت المسرحية الشعرية و الحكاية الشعرية و الأوبرا و الأوبريت و التمثيليات الشعرية

دورا بارزاً فى هذا العصر بسبب حالة السيولة الموسيقية و الدلالية التى سمح بها الفهم الحديث للشعرية العربية.

(٢)

ويعد محمود حسن اسماعيل أول من كتب قصيدة التفعيلة. كما تعد قصيدته " مأتم الطبيعة " التى كتبها فى (أكتوبر ١٩٣٢) فى رثاء أمير الشعراء أحمد شوقى. أول قصيدة من شعر التفعيلة التى تقوم على السطر الشعرى و تنويع القوافى والروى. وقد نشرها أحمد زكى أبو شادى فى مجلة أبولو فى فبراير (١٩٣٣). وقدمها بعنوان (قصيدة من الشعر الحر) و قد أعادت مجلة الهلال نشرها فى عدد أكتوبر (١٩٧٠) فى الذكرى الرابعة والثلاثين لوفاة شوقى.

ومقطوعة من القصيدة توضح لنا الشكل التفعيلى القائم على السطر الشعرى متعدد القوافى و الروى ، يقول مثلاً :

" أخرس الشادى بشجو و غرام
أى خطب قد دهاه ؟
و أسى أطبق فاه ؟
أترى شام الجناه
خمدت فيها الحياه
فبكى ؟!

(ديوان نهر الحقيقة ص ٨٠ ، ص ٨١)

ويعني بهذا أن هناك مجموعة من الجسور الشعرية نقلت موسيقى الشعر العربي الحديث من النمط المرسل و المقطعي إلى النمط التفعيلي (الذي يطلق عليه أحياناً لقب حر) وإلى النمط القصيدي النثري فيما بعد. وقد كتب أبو شادي قصائد شعره الحر ابتداءً من عام (١٩٢٦) الأمر الذي يجعل دعاوى نازك الملائكة و السياب وغيرهما في الأربعينات من هذا القرن ، دعاوى ناقصة. فقد سبق الجسر الأبولي متمثلاً في أبي شادي ومحمود حسن إسماعيل ماكتباه الأول منذ (١٩٢٦) والثاني منذ(١٩٣٢)

و يعد علي أحمد باكثير الجسر الثاني للانتقال إلى الشعر التفعيلي (والحر) (أو المنطلق). فقد كتب باكثير مسرحية " إخناتون و نفرتيتي "عام (١٩٣٨) وهو تاريخ كتابة إبراهيم عبدالقادر المازني لمقدمة المسرحية. ثم نشرها عام (١٩٤٠). ويقرر باكثير في مقدمته للمسرحية مذهبه في الشعر التفعيلي و الذي أسماه آنذاك الشعر المنطلق يقول :

" والبيت الواحد هنا يتألف غالباً من ست تفعيلات. وقد ينقص عنها. ولا يزيد عليها إلا في النادر. كما أن البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال في الشعر العربي المألوف. و إنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى. فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارىء إلا عند نهايتها. وهذا هو معنى المنطلق هنا.."(٦)

وقد تم هذا الأمر المتطور قبل عام (١٩٤٦) بالقطع أي عام كتابة نازك قصيدة الكوليرا. " وإذا كانت قد عملت على تعديل البنية الوزنية في القصيدة، متوصلة إلى تحقيق وحدة معينة بين المضمون و الشكل الشعريين. فقد كانت

تحرص فى الوقت نفسه على عدم الابتعاد عن الأنماط التعبيرية التى شكلت ثروة مدرسة المهجر، وحركة أبولو، ومجموع الاتجاهات الرومانطيقية والرمزية."(٤)

وهكذا يقوم على أحمد باكثير بخطوة مزدوجة ، يكتب فيها الشعر التفعيلى من ناحية ، و يفك قيود المسرحية الشعرية من الناحية الأخرى. كما نرى أحد رواد الرومانسية المجددين فى مطلع هذا القرن - و هو المازنى - و هو يقر التجديد ويباركه لأنه يكمل هذه المسيرة التجديدية.

و لا ننسى أن تجديد باكثير يسبق هذا التاريخ. إذ يعود إلى عام (١٩٣٣) حين ترجم مسرحية شكسبير " روميو و جولييت " ، و كتب ترجمته بما أسماه النظم الحر. كما أشار فى مقدمة هذه الترجمة فى ص ٣ بخاصة.

ويأتى الجسر الثالث متمثلاً فى تجربة " بلوتو لاند "(٥) للويس عوض. وهو ديوانه الوحيد ، الذى قدمه للناس بعد عودته من بعثته فى لندن و نشره عام (١٩٤٧) بعد أن نشرت نازك الملائكة قصائدها الحرة الأولى. وأهم ما فى هذا الديوان أنه قدم محاولة جديدة لتقييم الشعر العربى بمقدمة نظرية، وعدد من القصائد التى تؤكد هذا التقييم والاختلاف. وواضح من الديوان والمقدمة أن لويس عوض كان يقيس تطور الشعر العربى بتطور الشعر الأوروبى والإنجليزى بخاصة.

وقدم لويس عوض تسع ملاحظات هى مجموعة من التجارب الشعرية. قدم فى كل واحدة منها نقداً لقديم ، ووصفاً لجديد من وجهة نظره.

وقد صدق لويس عوض حين جعل ملاحظاته التسع بعنوان (تجربة) فهي تجارب متفرقة على المستوى النظرى ، حاول أن يجعل قصائد ديوانه مصدقة لها، وشاهدة عليها.

وليس غريباً أن يعنون هذه التجارب بعنوان " كسر عمود الشعر " الذى هو عنوان (رامز) فى تراثنا العربى. ويعنى الخروج على تقاليد القصيدة العربية المتوارثة منذ عصر الجاهلية. ومع ذلك كانت دعوته لكسر عمود الشعر واقعة تحت وطأة ثقافته الغربية، وبعده النسبى عن التراث الشعرى العربى، مما جعل تجاربه خاضعة للتهميش.

فهو يعتقد " أن عمود الشعر العربى لم ينكسر فى جيلنا، وإنما انكسر فى القرن العاشر الميلادى : كسره الأندلسيون. وحقيقة الحال أن الشعر العربى لم يمت فى جيلنا وإنما مات فى القرن السابع الميلادى. قتله المصريون. وأصدق من هذا أن يقال إن الشعر العربى لم يمت. لأنه لم يولد قط بها. " وحقيقة الأمر أن الشعر العربى كسر عموده منذ ولادته الأولى ، فليس الشعر العربى هو المعلقات العشر ، إنما هو القصائد والمقطوعات والأهازيج وشعر الحجيج وأغانيه، والمخمسات، والمسمطات وكل الخارج على عمود الشعر العربى منذ البداية وحتى تجديدات الزجل والموشحة.

لا يعنى الخروج على العمود الشعرى ، [illegible] عمود الشعر العربى، إنه يعنى انكساره.

ولهذا نكسر عمود الشعر لم يبدأ مع الأندلسيين ، ولم يبدأ على يد المصريين. ولم يمت الشعر العربى فى مصر، بل أخذ تجليات محلية ميزت الشعر العربى فى

مصر ، عن غيره من الأقطار العربية الأخرى ابتداءً من عصر الفتوح الإسلامية، وعصر الدول والإمارات ، حتى العصرين المملوكى والعثمانى الذى انتهى بدخول التأثيرات الغربية فى الفكر والأدب مثل غيرهما من الأنشطة الاجتماعية والاقتصادية الأخرى ابتداءً من عصر محمد على كما أوضحنا ذلك عند مناقشة سى موريه.

ومن ثمَّ أخذ الشعر العربى خصوصية غنائية موسيقية فى الأندلس تمثلت فى شكل الموشح الذى لم يخل من حس شعبى مختلط بموسيقى الشعر والغناء. مثلما أخذ خصوصية لغوية شعبية فى مصر. تبدو واضحة عندما تقارن بالشعر العربى الإحيائى فى مصر. ثم عندما يقارن بالشعر العربى الرومانسى فيما بعد، عصر الاحياء، داخل الوطن العربى، وداخل أشعارهم فى المهاجر. فهل نستطيع أن نسمى الشعر الشعبى فى مصر شعراً عربياً ؟
لاشك أنه شعر عربى أيضاً لأنه يتوسل بعربية يومية ، ليست منقطعة عن سياقاتها العربية. و ليس ذلك تهويناً من شأن العامية والشعبية أمام العربية الفصحى. إنما لرد الفرع إلى الأصل العربى الذى انحرف الفرع عنه ولحن.

ولهذا يجب ألا نضع مقابلة أو تضاداً بين العامية والعربية، حتى لا يسقط الآخرون أوهامهم الإيديولوجية على هذا الاختيار اللغوى. وهى الأوهام التى أسماها لويس عوض (غلطة فى الجدل). فكلا التعبيرين الشعبى / العامى الفصيح مترابطة فى التعبير والتشكيل لا تستدعى هذه الثنائية الضدية المتعاندة.

وقد لاحظ لويس عوض فى تجربته الثانية خلو الشعر العربى من القص الشعرى. عبر تاريخه ، قياساً على قراءته لـ " ولتر سكوت " و هو امحق فى

هذه الملاحظة بشكل عام. و لكن إذا وضعنا ملاحمنا الشعبية في مواجهة هذه الملاحظة أدركنا خصوصية التشكيل الشعري العربي والشعبي ، الذي يتضمن طاقة درامية في قصصه الساذجة عند عمر بن أبي ربيعة، وفي ترجمة شيطان لدى العقاد ، و في مسرح شوقي الشعري. ويعني ذلك ألا نتخذ من الشعر الغربي فقط نموذجاً مطلقاً في المقارنة والموازنة ، إذ لابد من مراجعة الظروف الاجتماعية والنفسية والفنية التي أدت إلى فقدان الشعر العربي لخصائص (ما) وجدها لويس عوض في الشعر الملحمي الغربي بخاصة.

وتفسر التجربة الثالثة عند لويس عوض هذه المقولة السابقة فشعر (البالاد) بملامحه البسيطة التي " تنقل قصة صغيرة ، أو حادثاً ذا مغزى عميق " وهي ملامح شعبية ، هو أقرب إلى روح النماذج العربية التي أنكرها في التجربة الثانية. وله فضل الكتابة في هذا النوع الشعري الجديد.

أما التجربة الرابعة ، وهي كتابة (السونيته) على النمط الأوروبي و في بحر الرجز ، فهي تبين – لدى لويس عوض – خطورة ما فعله أبو شادي حين كتب سونيته في بحر زائص. و قد رفض لويس عوض عبث أبي شادي بأصول السونيته كما وضعها الغربيون و في الوقت نفسه يعترض على تحجر القصيدة العربية التقليدية. و قد كتب لويس عوض سونيتات جيدة في ديوانه هذا.

والتجربة الثانية والثالثة والرابعة تفضي إلى التجربة العروضية والحديث عن البحور الشعرية العربية. و لهذا أدخل وزناً جديداً في قصيدتي : ما فعلت الشمس بالشاعر " و " ما فعل القمر بالشاعر " بوزن (فاعلن، فاعلن ، فاعلن) والحقيقة أن البحور التي أضافها العباسيون على بحور الخليل

والتي استنبطوها من مقلوبات البحور الخليلية كالمنسرح ، والمستطيل ، وغيرهما. وهي مقلوبات لا تنتهي إذا اتخذت نظام التوافيق والتباديل إذ لن تقف عند ستة مقلوبات بل يمكن استنباط ما لا يحصى من التركيبات الموسيقية غير الخليلية، كما أشار لويس عوض. كما أن ما اكتشفه الأخفش و استدل به على أستاذه الخليل ، و ما اكتشفه أبو العتاهية و غيره من الشعراء العباسيين بعد إضافة حقيقية إلى روح الخلق الشعري الذي لم يشر إليه لويس عوض.

فليست البحور ستة عشر بحراً ، و ليس ما كتبه لويس عوض على وزن (فاعلن ، فاعلن ، فاعلن) جديداً على موسيقى الشعر العربي الخاضع لعمود الشعر العربي.

و من هنا يمكن للويس عوض أن يضيف ما يشاء من بحور ، أو أن " ينصح كل مشتغل بالشعر المسرحي أن يلتزم الشعر المرسل " كما استخدمه باكثير من قبل.

(٢)

والحقيقة أن التجربة الخامسة للويس عوض تقف عند : أن " محنة الشعر العربي على وجه التخصيص في نظام القافية الواحدة وقد حاول هو كتابة " فقرة يسميها الهرمية ، تبدأ بمستفعلن واحدة ثم تتسع لتصير مستفعلن مستفعلن ثم تتسع وتتسع حتى تكون لها قاعدة عظيمة. ومثال هذه الفقرة الهرمية قصيدته " كيريا ليسون " وهي محاولة تشبه محاولات الشعراء في العصرين المملوكي والعثماني فيما عرف آنذاك بتشجير الشعر.

ولهذا كانت التجربة السادسة (كسر رقبة البلاغة) تجربة مهمة. لأنها تعنى "شعرية جديدة " و " تخييلاً جديداً " وهذا ما أشار إليه لويس عوض فى الفارق بين "البوصيرى " وبين " إليوت " على سبيل المثال ، وله الحق فى ذلك ، إذا نجح فى تذوق الجميل من القديم فى شعرنا العربى ، ولعله أكمل بالتجربة السابقة خطة عمله اللغوية. إذ أقر أنه يجب علينا أن نحرر لغتنا دون أن نصل بها إلى الرطانة و(اللخبطان).

والتجربة الثامنة تشير إلى أهمية خاصية (الجريان). وهى تسلسل المعنى فى أكثر من بيت ، و يعتقد لويس عوض أنها " خاصية لا وجود لها فى الشعر العربى الذى توارث فيه وحدة البيت ". وهى التى أسماها شعراء الديوان (الوحدة العضوية).

وأخيراً يتعرض لويس عوض فى التجربة التاسعة، لتجربة الشعر (المنثور) و هو الشعر (حر الموسيقى ، حر القافية) وقد كتب لويس عوض قصيدتين فى هذا الديوان متأثراً بأليوت، واعتبر ما أنتج فى هذا الصدد (لخاصة الخاصة) تمشياً مع استراتيجيته الفكرية المتوجهة إلى الخاصة أو الطليعة أو الصفوة. وهو توجه يعتقد أن الفكر الاجتماعى والفنى والجمالى لابد أن يحمله مثقفون متميزون يقودون به واقعهم و مجتمعهم.

(٣)

أما قصائد الديوان فقد قصد بها أن تكون نموذجاً تطبيقياً لمقولاته النظرية التى جاوزناها فى الفقرات السابقة. ولذلك يمكن أن يقال فيها ما قلناه فى التجارب التسع السابقة أيضاً.

ونحس أن أفضل قصائد الديوان يكمن فى القصائد التى كتبت مصدقة لما فى نفس و قلب لويس عوض. وهى السونيتات العامية ، فهى لغة أقرب لممارسة لويس عوض للحياة و حكمتها. ولم يكن غريباً أن يستفيد منه صلاح جاهين فى رباعياته. كذلك نجد القصائد المكتوبة للتعبير عن تجارب ذاتية أكثر تلقائية وفنية من غيرها.

أما بقية القصائد فقد اختلط فيها العربى بالأوروبى بالعامى ، كما اختلط فيها الرمز القديم بالأماكن والأسماء الغربية على المتلقى العادى. ومعنى ذلك أننا نجد فى القصيدة الواحدة أكثر من لغة ، وأحياناً نجد أكثر من مستوى من مستويات اللغة لهذا نضعها جميعاً فى صف التجريب اللغوى والتقنى.

وهذا يعنى أن لويس عوض وهو يقف - فى هذا الديوان - على عتبات عصر جديد ، و فكر جديد ، لم ينته إلى النهايات كاملة ، إنما وضع البذرة لمن يأتى بعده أو لمن يعاصره و يسير على دربه.

وإن كان المتلقى قد تغيب تماماً فى هذه الرحلة. وكأن لويس عوض يكتب لنفسه ولأصدقائه. وهنا يتواصل و يتقاطع مع الآخر فى وقت واحد. ولكنه، على أية حال ، صاحب رؤية مستقبلية ، وشجاعة حاولت أن تسبق عصرها.

لقد كان ديوان " بلوتو لاند " محاولة ، تخدم خطاباً تجريبياً ثورياً متمرداً، وقد حقق تأثيره المطلوب. [illegible] قرن من الزمن ثم يفهم من تذييل لويس عوض للطبعة الثانية.

وبذلك تتعاون الاتجاهات والمدارس الشعرية العربية فى زحزحة القصيدة التقليدية والاحيائية خطوة خطوة حتى تقبلت كل الأشكال الشعرية المطروحة

سواء أكانت من تزاوج تأثير التراث و الاتصال الثقافى بأوروبا ، أم كانت اجتهاد شعرياً خاصاً بصاحبه كحالة أحمد أبى شادى. وكان من الطبيعى أن يبدأ التغيير من القافية (٦) و المحافظة على البحر. وبدأ عبد الرحمن شكرى ومطران (والزهاوى) و أبو شادى هذه الخطوة التى استمرت ربع قرن تقريباً حتى بدأ الشعراء كتابة قصيدة تقوم على وحدة التفعيلة بديلاً عن وحدة البحر، ولئن كانت محاولته لكتابة القصيدة متعددة البحر لم تجد تلاميذ لها بعكس ما وجدته قصيدة الشعر التفعيلى فيما بعد.

"وليس من شك فى أننا حين نقارن هذه التجارب بتجربة نازك الملائكة فى قصيدتها "الكوليرا" و قصيدة السياب " هل كان حباً" فسنجد فروقاً كبيرة. سواء فى طريقة استخدام التفعيلة المنتقاة من بحر واحد و توزيعها فى أسطر القصيدة بنسب متفاوتة ، أو فى تدفق المعنى من بيت لآخر دون أن يقف وقفته المعهودة فى نهاية السطر.

والأهم من ذلك كله طريقة توزيع القوافى و مجيئها فى أماكن دقيقة من القصيدة كحيلة من الحيل الموسيقية لتعويض غياب الوزن التقليدى فضلاً عن أساليب التكرار و التكرار المتوازى ما بين المعانى والأصوات و الاهتمام بالإيقاعات الداخلية ، و التكرار الصوتى فى المقاطع و الحروف. و كلها محاولات و أساليب تعويضية عن القافية الممحية عن موقعها " المألوف. (٧)

وما يصدق على نازك و السياب هنا. ينطبق على أصحاب شعر التفعيلة الذى سمى فى هذه الفترة بالشعر الحر. كما تجلى فى أعمال عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد ابراهيم أبو

سنة وعفيفي مطر وأمل دنقل. وزاد هؤلاء اللاحقون الاستفادة من التراث الشعبي والأسطوري والتناص مع الشعر العربي في كل عصوره. بل امتد الأمر للتناص مع الأعمال الإنسانية العالمية الخالدة على مختلف العصور والاتجاهات، كما وضع الواقع وتعريته في الحسبان. إذ حاولت القصيدة رغم تعمقها في هذه الإحالات والتضمينات والإشارات أن تكون إلى جانب عمقها أن تكون بسيطة اللغة لتصل إلى الناس، في سياق ما سمي آنذاك الالتزام بقضايا الواقع المصري والعربي.

وساعد استخدام البحور الصافية وتكرار التفعيلة الواحدة على بساطة الإيقاع وسهولته. رغم أن القصيدة عوضت فقدان بقية البحور والقوافي والوزن بما تملكه من حسن الصياغة وجودة توجيه الجملة الشعرية عبر أساليب عربية خالية من التعقيد وفق معجم لم يبارح معجم الرومانسيين كثيراً.

وبذلك أحلت القصيدة العربية نظاماً موسيقياً تصويرياً وتقنياً، محل نظام قديم وتيبس. وبما أنه أنتاج إيقاع لوصوي صعب. لأن الإيقاع يمثل بطبيعته مرادفاً للنظام. نجد الصورة أكثر احتمالاً للنمط الفوضوي يظهر في الشعر المنثور عموماً، وفي قصيدة النثر بوجه خاص(٨)

وقد انعكست فوضى إيقاعات الشعر المنثور وقصيدة النثر إلى غموض تعريفها عند النقاد والشعراء العرب المعاصرين. وشوش هذا الغموض المفهومي على كتابة نصوصها. حتى أننا نجد فوضى التعريف وغموضه فنجد أحد النقاد يعرفها بقوله: -

" ظهرت القصيدة النثرية الفنية في ... المرهفة المرتبطة بالجيل كل الارتباط. وتحول معه " النثر " إلى إنشاد شعرى يحمل موسيقاه الخاصة ، على نحو يذكرنا بالأناشيد القديمة التى كانت تقدم إلى الآلهة." (٩)

بل يجد ناقد آخر في قصائد نثر الماغوط أنها " تعود إلى المنابع الأولى للشعر، تنثر جواً حسياً ، وتدفع بموسيقى لا تلمس ولكنها تتسرب إلى نفوسنا فتثير فينا انفعالات كالتي يثيرها الشعر الموسوق العظيم. لقد استغنى عن موسيقى الخليل و استبدلها بموسيقى النفس." (١٠)

وبينما يتحول النثر إلى إنشاد شعرى عند سقّال ، يتحول الشعر إلى موسيقى النفس عند ونيق خنسه ، دون الدخول إلى التعريف الجوهرى بماهية هذا النوع الشعرى. وحينما حاول ناقد ثالث هذه المحاولة فاكتفى بقوله :

" قصيدة النثر ترجمة حرفية لمصطلح poeme en prose تكتب كما يكتب النثر تماماً. أى هى تدفق ، و تقدم مستمر وجدت لتحديد بعض كتابات : رامبو النثرية الطافحة بالشعر (كفصل فى الجحيم) و (إشراقات) و لها أصول عميقة فى الآداب كلها. ولا سيما الدينى منها والصوفي." (١١)

دون أن نصل معه إلى تعريف شاف يمكن من متابعة نصوص هذا النوع الشعرى المراوغ. . بل أسماها بعض النقاد القصيدة المستحيلة وعرفها بأنها :

" قصيدة لازمانية. أى أنها لا تتقدم نحو غاية أو هدف كالأشكال الشعرية والنثرية الأخرى. بل تقدم نفسها دفعة واحدة كشىء مستقل يخلق لأول مرة." (١٢)

وجعل من سماتها : الحكاية، والمجانية والوحدة المغلقة ، والكثافة. وسماها قصيدة القراءة.

وكلها تعريفات من خارج النص. ويقترب محمد جمال باروت من تحديد أحد جوانب قصيدة النثر ، بل جانبها الجوهرى وهو الإيقاع فيضع التعريف على بداية الطريق الصحيح ، بقوله :

" إن قصيدة النثر ليست معنية بالإيقاع الجاهز أو بمقارنته أو مشابهته على نحو ما. وبمعنى آخر ليست معنية بأية ترسيمة نمطية للإيقاع بقدر ما هى معنية بابتكار إيقاعها الخاص. إلا أنه - و الحال كذلك - و فى ضوء هذه الإمكانيات الطليقة التى تحتملها طبيعة قصيدة النثر. كيف نفسر " التناص " أو " التراسل " ما بين الأشكال الإيقاعية لقصيدة النثر. "(١٣)

ويعنى هذا أن قصيدة النثر لا تزال فى مرحلة التجريب الكتابى و القرائى وأنها لازالت تحتاج لدراسة النماذج الموجودة لنخرج بتعريف جوهرى لها. يفرق فيما بينها و بين : النثر الفنى ، و الشعر المنثور و الشعر. لقد تطورت خصوص هذا النوع الشعرى المراوغ فى الكتابة العربية من نتاجات أمين الريحانى و جبران ، إلى نتاجات أنسى الحاج و أدونيس ومحمد الماغوط، مختلطة بأجواء صوفية ، ورمزية و سريالية ودادائية كما مثله جيل مجلة شعر السورية.

" ودون أن نزعم التوقف طويلاً عند السجال الذى أثير حول الطابع النثرى والخصوصية الأسلوبية لقصيدة النثر. نحدد أننا نفهم بقصيدة النثر مجموع العمل الشعرى المحد من التقفية والإيقاع المميزين للنظم ."(١٤) المطرد. وهذا ما أطلق جون كوين عليه قصيدة الدلالة.

وبهذا ، بل بالر... من هذا ... ت الشعرية العربية تغيراً فى مفهومها بسبب هذه الممارسات الشعرية ... ر الكبير للشعراء المعاصرين. فلم يعد

الشعر كلاماً موزناً مقفى. ولم يعد التعبير الجميل عن الشعور الصادق. ولم يعد - حتى في آخر تطوراته - رؤيا تعيد صياغة كل شيء. أصبح الآن يستوعب كل هذه التعريفات ، و يزيد عليها رفاهية التجريب ومزج الأنواع، وعبور الجنسيات. إنه الآن (حر).

إحالات الفصل الثاني

(١) مجلة أبولو ، مج ١، ع١ ؛ سبتمبر ١٩٣٢ ، ص ٤٦.

(٢) سي . موريه ، الشعر العربي الحديث ، ص ٨٥.

(٣) على أحمد باكثير ، مسرحية اخناتون و نفرتيتي ، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر ، ط ٢ ، ١٩٦٧. ص ١٣.

(٤) كمال خير بك ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٤.

(٥) لويس عوض ، ديوان بلوتو لاند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٨.

(٦) كمال نشأت ، أبو شادى و حركة التجديد في الشعر العربي الحديث ، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر القاهرة ، ١٩٦٧. ص ٣٩٥.وما بعدها.

(٧) على عباس علوان ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، مطبوعات وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ١٩٨٦. ص٥٢٤

(٨) كمال خير بك ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٦٥.

(٩) ديزيره سقّال ، حركة الحداثة ، طروحها و انجازاتها ، منشورات سيريم، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩١. ص ٢٠٤.

(١٠) وفيق خنسه ، دراسات في الشعر الحديث ، دار الحقائق ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠ . ص٦٩.

(١١) محمد محمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦ ، ص ١٨١.

(١٢) نديم الوزة ، مجلة الرؤية ، بيروت ، السنة الثانية العدد ١٩ ، ١٩٩١.

(١٣) محمد جمال باروت ، قصيدة النثر بين المصطلح و الخطاب مجلة الرؤية ، بيروت ، العدد ١٩ - ١٩٩١، ص ١٧ .

(١٤) كمال خير بك ، السابق ، ص ٣٥٥.

الفصل الثالث

النثر يغنى الشعر
فى لحظات التجديد قديماً وحديثاً

يتجدد الشعر - باستمرار - بنفى الجامد ، وقبول الحى ، والحى الدائم يبدأ من الذات (الأصيلة) المتميزة. ومن الحياة (الجديدة) بما كسبته من تطور وتحضر. الأمر الذى تستفيد منه القصيدة باستمرار من النثر وتحول الحياة وطزلجة النظرة الشعرية. فتتغير ملامح القصيدة فى موضوعها، ومضمونها ، ثم فى تشكيلها.

وتستحدث الأشكال الجديدة - باستمرار - بهذا المنوال ، كما حدث فى العصر الأموى و العباسى. ثم المملوكى والعثمانى ثم الحديث والمعاصر. ويأتى دائماً عقب هزة اجتماعية تغير الواقع وإنسانه وإبداعه بالطبع.

والكلام عن النص الشعرى المسمى " قصيدة النثر " يعيد الكلام عن خصائص مميزة وفارقة. تفصل ما بين القصيدة الموزونة ، والشعر المنثور ، والشعر الحر ، ومجمع البحور ، وتداخل النصوص . والفيصل فى تعريف هذا النص يبدأ من إحصاء للنصوص التى أسماها أصحابها " قصيدة نثر ". لأنها عمل تجريبى فى الأصل ، يستوعب طاقات التمرد والتحرر والثورة على كل ما هو " قبلى " و " جاهز ".

فهى قصيدة تنحاز - فى جوهرها - إلى تفردها ، وتفرد صاحبها ومن ثم تستوعب ثقافته ، وثقافة عصره. وتقوم - من هنا - على جدل بين قطبى تشكيلها، قصيدة ونثر ، فهى تتجادل مع عناصر تنتمى إلى الشعر ، وعناصر تنتمى إلى النثر فى أرقى تشكيلاته. وهى فى الوقت نفسه تنفى عن نفسها

الإتباع والتصنيف ، تحت شعر (متاح) أو نثر (متاح). وهى قصيدة تقوم على النفى والابتداع. و من ثم لابد أن يكون الشاعر حريصاً على عدم المشابهة مع نص آخر ، إذ تنفى قصيدة النثر نفسها – فى كل نص جديد.

- وتختلف الآراء – لذلك – حول أهميـة هذا النوع الشعرى. وحول جدوى وجوده ، وإمكانية استمراره فى المستقبل البعيد. وفى قدرة هذه القصيدة على أن تتميز بخصائص جمالية وفنية ولغوية. وإذا كان من مارسوا هذه القصيدة يقولون إنها لابد أن تكون عالماً منضبطاً بذاتها ، مكثفاً ، متماسكاً ، يقوم على الفقرة المتصلة ببقية الفقرات ، وليس البيت أو السطر أو الجملة ، بصرف النظر عن طولها أو قصرها.

والخلاف كله ينحصر فى مسألة الوزن أو التفعيلة ، أو الجملة الشعرية وحل هذه المسألة تاريخياً و فنياً ، يمكن أن يساهم فى تقبل قصيدة النثر فى والعالم العربى المعاصر الذى ما يزال نافراً منها.

(٢)

ولا نبعد كثيراً عن التراث إذا قلنا إن القصيدة العربية استمدت عناصر من النثر الفنى ، لتجدد نفسها ، فى الفترات التى تلت سقوط بغداد بخاصة. فقد استمدت القصيدة تقنيات الخطبة وما تحمله من تقنيات جرسية وموسيقية ، و دلالية و ذهنية ، استمدتها من الخطبة ، والحكاية ، ليتوجه الخطاب الشعرى للأذن مستخدماً هذه التقنيات لجذب النفس عن طريق سحر الجرس اللغوى. ثم حشد إمكانات بسيطة لتوصيل دلالات ، و رسالة إلى المتلقى، ونجح

هذا الشعر فى عصره ولم تمجه الأذن أو تنفر منه النفس. لكن كالنثر مضافاً إليه الوزن الخليلى وساعد هذا الخطاب ما تعودت عليه الأذن العربية من جرس النثر الذى لم يبعد عن جرس الشعر نفسه فى الامتاع و الاستهواء.

وما حدث – فى العالم العربى خلال هذا القرن ، وحتى الآن كان تطويراً لهذه الفكرة. وإنما ركز هذه المرة على أن يستعير من النثر مقوماته الجمالية والفنية (اللغوية) ، واستبدال الوزن الخليلى بإيجاد ايقاع خاص ، يرتبط بطبيعة التركيب الشعرى. داخل قصيدة النثر أى أن الجرس و التنغيم و الإيقاع حلوا محل الوزن المتعارف عليه. وأخذت القصيدة – بذلك – وجهاً جديداً ، يستفيد مما حدث لشعرنا العربى فى العصرين المملوكى و العثمانى ، و يضيف إليه بعداً تحديدياً آخر من نتاج العصر الحديث.

حتى أننا نستطيع القول : إن قصيدة النثر ، كانت منذ أواخر القرن التاسع عشر ، و اوائل القرن العشرين ، موجودة – بالقوة – فى شكل الشعر المنثور. وهو استمرار لتقنيات الجرس فى العصر الإسلامى الوسيط. وإذا كان النثر العربى قد تحرر من ثقل الزخرف اللفظى ، فإن هذا الزخرف تحول إلى زخرف تلقائى ، حبيب إلى نفس صاحبه ، و نفس المتلقى. و لهذا حرص المتلقى على متابعة النثر الفنى التراثى ، والنثر الفنى الحديث على السواء. بل كانت تمثلة لغة المنفلوطى ، والعازنى ، وجبران وميخائيل نعيمة وأمين الريحانى. ومى زيادة – وهم يمثلون نهضة النثر الرومانسى المشحون بالعواطف والصور الشعرية والتركيبات الأسلوبية الخاصة التى تميز واحداً عن الآخر. وقد كتب

هؤلاء جميعاً بلغة شعرية كانت هدفاً جوهرياً مع الرسالة التي يريدون توصيلها إلى المتلقي ، عبر الإمتاع و الاستهواء.

وبالطريقة نفسها استمع المتلقي لما كتبه " أحمد شوقي " منذ عام (١٨٩٣) حتى وفاته. وما كتبه " نقولا فياض " منذ (١٨٩٠) وما بعده . وما كتبه "خليل مطران " في هذا السياق منذ بدايات القرن. أعني أنّ الكتاب الإحيائيين والرومانسيين اتفقوا في اتجاه واحد، سار جنباً إلى جنب مع تطويرهم الشعري في القصيدة و المسرحية.

وكان المتلقي يميز بين قصائدهم ، وشعرهم المنثور ، ونثرهم الشعري في الوقت الذي يستمع – فيه – إلى نثر المويلحي ، وحافظ إبراهيم في "حديث عيسى بن هشام " و " ليالي سطيح ". دون أن يخلط بين هذه الأنواع الأدبية كلها.

و يعني ذلك أن " النثر " كان يغني الشعر باستمرار ، ويمده بما تتطلبه متقلبات تطوره ، ابتداء من الحكاية ، والنغم اللغوي (الخاص بالنثر) و انتهاء باستلاب الوزن من الشعر ، وضم ما تبقى إلى النثر ليصبح الشعر المنثور أو قصيدة النثر.

وتثير قصيدة النثر عدة قضايا ومشكلات وتساؤلات. حول الجذور التراثية لهذا النوع الشعري " المولد " . هل هو من الروافد غير العربية التي حفزت على تخليق هذا النوع الشعري ، ومن أول من كتبها لدى العرب ، و لدى غير العرب؟ ما دلالة التسمية الجامعة بين نقيضين في تراثنا النقدي ؟

– وما هو التشكل الشعري لقصيدة النثر ؟ و ما خصائصه ؟

وهذه القضايا الخمس : استمرت متداولة بين المبدعين و النقاد فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، و حتى الآن. فما تزال القضايا نفسها ، تطرح من

جديد، خاصة فى مصر بعد أن بدأ جيل جديد من الشعراء الكتابة بمفهوم جديد ، يستمد أصوله من القديم و من الحديث على السواء.

(٣)

محاولات الخروج على العروض ، كثيرة ، قبل ان يكتشف الخليل نفسه، دوائره و بحوره ، فقد ورد فى تراثنا ، أشكال بسيطة من الشعر ، خرجت على تكرار الوحدة (البيت - الشطر - ثلث البيت) واتخذت اشكال المخمسة والمسمطه كما ورد إلينا - من تراثنا قبل الخليل - كثير من صور اللحن اللغوى، والأخطاء العروضية فى الوزن و القافية ، والروى، الذى يمكن ان تكون الرواية الشفوية سببها ، أو تكون طريقة خاصة للشاعر.

والخروج على القصيدة ورد إلينا بعد أن قعد الخليل قواعده ، و بعد أن استدرك عليه من استدرك. كما ورد فى الموشحات والاغانى والأهازيج الأندلسية على سبيل المثال.

ولكن الخروج الجذرى على عروض القصيدة العربية كله ، لم يكن وارداً لعدة أسباب اولها : أن الخروج الجذرى على القصيدة كان يضع الكلام فى صف (النثر) وليس (الشعر) حتى أن الاشكال البسيطة من سجع الكهان ، ومن الارأجيز ، كانت تخرج عند تصنيف الكلام إلى شعر ونثر ، إلى منطقة أخرى غير منطقية (القريض) أعنى أن تسمى (نظما) لا شعرا. لذا ، كان تصنيف الكلام العربى - الادبى - يقع فى دائرة (النثر الفنى - القريض - النظم).

وثاني هذه الاسباب : ان القرآن الكريم قد وضع لغته واسلوبه بعيدا عن تصنيفات كلام العرب الذى تعارفوا عليه. فهو غير الخطبة ، و غير الرسالة، وغير القريض والرجز والسجع ، الأمر الذى صنف كلام الله وحده فأصبح الكلام فى عرف المنظرين : القرآن ، الشعر ، النثر ، و لتنزيه المسلمين لكتاب الله ، لم يلتفتوا إلى الطاقات الصوتية والنغمية التى حرجب عن عرف العرب، والتى كان يمكن لها أن تفتح لهم مجالا جديداً لتجديد أساليبهم وتركيباتهم الدلالية والمجازية والإيقاعية ، وهو الامر الذى التفت اليه علماء القراءات والتجويد فيما بعد.

ولهذا السبب الثانى ، انهم من حاولوا الاستفادة من لغة النص القرآنى والاستفادة من تقنيته فى الكتابة، والقراءة، بالمروق والزندقه والكفر، الامر الذى خلق حاجزا بين إمكانات التطوير ، وبين طاقات لغتنا العربية، التى وضحت فى الاستخدام القرآنى، واعتقد أن قداسة القرآن، والخوف من التحريف كانت وراء تدعيم هذا الاتجاه ، مثل تحريم التسبب فى بداية الدعوة ، حتى اطمأن المسلمون الى ثبات العقيدة و عدم إلتباس عبادة الاصنام ، بفن النحت. و اعتقد أن الأمر يمكن أن يتكرر مع الاطمئنان إلى قداسة النص القرآنى فى القلوب، ورسوخه فى العقول ، و هناك تجارب فى العصر العباسى ، تؤيد حجم التضمين ، و الاقتباس ، من النص القرآنى ، إلى حد أن بعض واضعى منظومات العروض ، كان يجيئون بشطر شعرى و شطر اخر عبارة عن آية قرآنية ، ولم يعد ذلك خروجا على الدين أو انتقاصا من النص القرآنى ، وهو ما نشير اليه فى السبب التالى.

السبب الثالث أن العربية الفصحى قابلة للوزن الصرفى ووفق تفعيلات، وبالتالى فالخروج الجذرى على عروض الخليل ، يدخلنا فى شيئين: الأول: أن الكلام العادى يمكن أن يقع فى لحظات ، وفق تفعيلات دون أن يقصد صاحبه، وقد حدث ذلك مع النبى عليه السلام حين قال :

- أنا النبى لا كذب

أنا ابن عبد المطلب -

دون أن يقصد الى وزن كلامه على بحر من البحور العربية. و يتكرر هذا فى قولك للضيف (أهلا و سهلا مرحبا) أو يتكرر لحظة الانفعال بتكرار كلمة أو تعبير عدة مرات فيصادف وزنا عروضيا. لأن المنظرين و الشعراء فهموا القصيدة من دلالة " القصد " و ليس المصادفة ولهذا فرقوا بين البيت و المثل والمقطوعة والأغنية والقصيدة.

الشىء الثانى: أننا لابد أن نزن كلامنا فى العربية حتى أن بعدنا عن تفعيلات الخليل العشرة. و يمكن هنا ، ضرورة النظر فى تشكيلات صوتية و إيقاعية لم يشر إليها العروضيون ، إنما أشار اليها اللغويون و النحويون و البلاغيون.

السبب الرابع أن هناك بعض النقاد القدامى، ويواكبهم فى الرأى (محدثون و معاصرون ، عرب ، و غير عرب) - يعدون الوزن عنصرا لقيام النص الشعرى، و لكنه لا يكفى لقيام الشعر. - و بالتالى أعطوا الفرصة لاختيار وزن ما للنص الشعرى بصرف النظر عن خليليته أو عدمها.

و قد أعطت هذه المقولة الفرصة لإقرار ما يسمى " الشعر المنثور " الذى كتبه كثير من المحافظين فى القديم و الجديد. - و كان لابد أن تتغير ملامح الواقع

الاجتماعى و الفكرى حتى يقبل الناس ما سمى فى أوروبا " الشعر نثرا " أو ما ترجم إلى " قصيدة النثر "

ولا نزال نقرأ ما كتبه " أحمد شوقى " من " الشعر المنثور " فى كتابه " أسواق الذهب " مما قطعنا : و " الوطن " و " قناة السويس " و لكن ما كتبه شوقى من الشعر المنثور، عبارة عن مقالتين كتبهما شوقى بخيال شعرى ، يستخدم فيه الصورة الشعرية ، و الموسيقى الخاصة باللغة العربية ، بما تحمله من إمكانات التجنيس و السجع و تشابه الأصوات و تكرارها.

ولا ننسى فى هذا السياق : محاولات أمين الريحانى ، و جبران و مى زيادة، ومصطفى صادق الرافعى و غيرهم. إذ كلها تنتمى إلى نوع الكتابة ذات التركيب الشعرى ، بصرف النظر عن مسألة العروض والتفعيلات.

حتى أننا نستطيع القول بأن النثر العربى ، قد ارتقى إلى حد انه لا ينقصه سوى العروض ليصبح شعرا. و ربما يذكرنا ذلك بما فى تراثنا العربى من "حل المنظوم " و " نظم المحلول " و كأننا بحل المنظوم بتركيب جديد ، نعطى ما اسموه فى العصر الحديث بالشعر المنثور أو النثر المشعور. و هو ما يتفق مع قول " جان كوهين " عن " أن القصيدة النثرية تحتوى - عموما - على سمات دلالية كالتى تستعملها القصيدة المنظومة. و لا شك أن الشاعر الناثر عندما تحرر من قيود النظم صار نتيجة ذلك ، فى وضع مريح يسمح له بالتصرف فى مقومات المستوى الثانى "[1] و يعنى به المستوى الدلالى.

" فلا يبدو - إذن - أن الوزن و القافية خاصيتان عالقتان باللغة بل يبدوان كبنية فوقية ، يقف تأثيرها عند المادة الصوتية وحدها. دون أن يكون لهما تأثير

وظيفي في المدلول ، فيبدو الخطاب المنظوم إذن، من وجهة النظر اللغوية الخالصة كما لو كان مشاكلا للغة غير المنظومة.

وإذا ما وجد بينهما فرقاً جمالياً ، فذلك لأن نوعا من الزخرف الصوتي يضاف إلى الخطاب المنظوم من الخارج ، كفيل بإحداث أثر جمالي خاص. فاللغة المنظومة تطابق لذلك : نثراً موسيقياً تضاف الموسيقى الى النثر دون أن تغير شيئا من بنيته "(٢)

لذا ، فالمدخل النظري لفهم قصيدة النثر ، أن نتفهم الحدود الفاصلة بين ما هو نثري، وما هو شعري. فإذا كان تعريف الشعر لدى بعض نقادنا القدامى أنه" الكلام الموزون الدال على معنى " فالفارق بين النثر و الشعر، هو الوزن، إذا كان تعريف الشعر أنه تصوير منغم ، فالنغم لا يشترط العروض الخليلي، إذ يمكن للشاعر أن يستعيض ، وهو يصور بما لا ينتهي من إمكانات العربية في التنغيم، ابتداء من نطق الحرف، إلى نبر الكلمة، إلى تكويناتها الصوتية، والتركيبية. صحيح أنها سمات التصوير الشعري الموسيقي ولكن للموسيقى أشكال وأنغام لا تقف عند ما اكتشفه الخليل و غيره في تراثنا العربي القديم إنما تمتد لاكتشاف طاقات صوتية جديدة باستمرار.

وهنا يمكن تعريف " قصيدة النثر " بأنها " قصيدة الدلالة المنغمة " و قد أحس العرب القدامى ، و هم يترجمون كتابي " الشعر " و " الخطابة " لأرسطو ، أنهم يترجمون مصطلحات تشمل أوزانا خاصة بكل لغة ، و بالتالي ، فلو استعارت لغة وزن لغة أخرى - كما فعلت الفارسية - فيمكن أن تدخل عروضا وموسيقى

شعرية جديدة ، كما استعارت الفارسية بعضا من الأوزان العربية، وكتبت فيها شعرا فارسيا.

ويمكن للعربية أن تصنع الصنيع نفسه ، باستعارة أشكال شعرية، وأنغام يمكن أن تستوعبها داخل لغتها، ويظهر هذا الأمر – كما قلت– عند الترجمة. إذ حين ننقل شعرا غير عربى إلى لغتنا، و نسقط إيقاع لغته الأصلية ، نشعر أننا قادرون على اكتشاف إيقاع خاص وجديد.

(٤)

تدرجت القضية إذن ، تدرجات منطقية ، بدأت بالخروج على بحور الشعر وعموده ، قبل اكتشافها و بعده. ثم اكتشفت العرب أن اللغة قد تفجرت بموسيقى لا تنتمى لشعره ولنثره التقليدى، و كانت لغة القرآن الكريم اكبر دليل على ذلك. ثم كانت الترجمة فاكتشف المترجمون تعدد الموسيقات الشعرية ، و استعارة موسيقى لغة للغة أخرى. ثم رأينا نقادنا يضعون الوزن فى تعريف الشعر ويحذفونه لأن هناك عناصر أخرى تقيم النص الشعرى ، ثم حاولوا فى مسألة السرقات و ضيق المعانى أن يقولوا : إن الشعر خطب منظومة ، والنثر قصائد محلولة. ووضعوا الرجز بعيدا عن القريض ، ثم أدخلوه فيما بعد، وكل ذلك يعنى أن مفهوم الشعر و موسيقاه فى تراثنا العربى تتغير و تختلف من ناقد لآخر ومن عصر لآخر.

وكان من الطبيعى ان تمج بعض الآذان ما كتبه " أمين الريحانى " فى بداية هذا القرن (ت ١٩٤٠) ثم تألف ما قدمه شوقى و غيره فيما بعد قليل على أنه "

شعر منثور " حتى انتظم الأمر في الثلاثينات بمجلة أبولو (١٩٣٢ - ١٩٣٤) فقد كانت " الذائقة " العربية تحتاج الى تدريب، والنقاد المبشرون بالجديد في بداية هذا القرن - اعتماد على المقولات " النهضوية و الرومانسية " قد سبقوا عامة المتلقين الى ذلك فمن يقرأ الرسائل التي تداولها صاحب المقتطف " يعقوب صروف " مع " أمين الريحاني " يرى من خلالها ذوق العصر ، و ما يحمله من مفاهيم عن الشعر.

فقد نشرت مجلة " المقتطف " في مايو (١٩٠٨) قصيدة من الشعر المنثورلأمين الريحاني ، بعنوان " العزلة " و لكنها لاقت كثيرا من الاعتراضات، و النفور، و لهذا يرسل يعقوب صروف " رسالة للريحاني " يقول في سياقها:

" وصلني كتابك و الشعروالنثر ، وساءني انك كنت مريضا ، شفاك الله وعافاك ، ولا أظن أني أتمكن من نشر " الفتنة " لان القراء لم يألفوا هذا النوع من الانشاء. ويا حبذا لو تمكنت من نظمها شعرا موزونا ، فكنت أنشرها حتما...(٣)

الأمر الذي يكشف عدم نجاح التجربة الأولى في المقتطف لأن القراء لم يألفوا هذا النوع من الانشاء. فقد فشلت هذه القصيدة الاولى في جذب مؤيدين لها ، في عصر كانت فيه تجديدات خليل مطران ، وعبد الرحمن شكرى ، وغيرهما في طور التعثر والرفض من أصحاب الاتجاهات التقليدية والاحيائية. فقد كان الرواد الرومانسيون العرب في بدايات القرن يخوضون معركة التجديد التي بدأت بالخروج على القافية والروى ، وتصوير ما بالنفس من مشاعر وصور. ولاقت عنتاء فما بالنا بقصيدة تقفزفوق الموروث العروضي.

ولكن خلال ربع قرن بتغير الموقف ، فيكتب شوقي قطعا من الشعر المنثور "الوطن" ص ١٠ ، و "الذكرى" ص ٣٧ ، و غيرهما[٤] حتى أننا نقع على ملمح مهم ، في هذا السياق ، يقارن فيه شوقي بين موسيقى الشعر و موسيقى النثر ، في مقطوعة بعنوان "السجع" يقول فيها : السجع شعر العربية الثاني ، و قوافٍ مرنة ريضة خصت بها الفصحى ، يستريح إليها الشاعر المطبوع ، و يرسل فيها الكاتب المتفنن خياله ، و يسلو بها أحيانا عما فاته من القدرة على صياغة الشعر ، و كل موضع للشعر الرصين موضع للسجع ، و كل قرار لمسيقاه قرار كذلك للسجع ، فإنما يوضع السجع النابغ فيما يصلح مواضع للشعر الرصين،... ولقد ظلم العربية رجال قبحوا السجع و عدوه عيبا فيها ، و خلطوا الجميل المتفرد بالقبيح المرذول منه "[٥]

و هذا الكلام يهم الناقد و المؤرخ كليهما - فيجد الناقد فيه واصلة بين الشعر والنثر الفني ، لدى شوقي ، رأس الإحياء الثاني ، خلال نصف قرن ينتهي (١٩٣٢). و يرى فيه دفاعا عن الشعر المنثور ، لدى واقع اجتماعي يرفض كل مزج جديد ، و الأهم من ذلك ، أن يجعل شوقي(الموسيقى) شيئا متوحدا، لا يفرق- فيه - بين الشعر الرصين و السجع. فليس من العجيب أن تخرج مجلة (ابولو) بعد وفاة شوقي (١٩٣٢) و هي مقبلة على الشعر المنثور دون حرج فقد بدأت الذائقة تتبناه دون قلق. و فتح شوقي الباب - بهذا الدفاع - لمن يكتبون الشعر المنثور ، و مهد الأجواء لظهور ذائقة تستوعب في الخمسينات ما سمي بالمصطلح الغربي "قصيدة النثر" ترجمة للمصطلح الفرنسي Le Poeme en Prose او ترجمة للمصطلح الانجليزي Poem in prose فيما بعد

وهو النوع الشعرى الذى بدأ فى فرنسا على يد بودلير و المدرسة الرمزية فى القرن التاسع عشر الميلادى. ثم أخذ اتجاها عربيا على يد " أنسى الحاج " بعد عودته من الولايات المتحدة فى أوائل الخمسينات ووجد تميزه و انتشاره عبر شعراء و كتاب مجلة شعر اللبنانية فيما بين (١٩٥٨ - ١٩٦٤) و هو تاريخ مهم لانه يتوازى مع تاريخ صدور كتاب " سيزان برناد " فى باريس (١٩٥٩) مطبوعا بدار نيزيه.

(٥)

فـ " قصيدة النثر " مصطلح نقدى ظهر مع ظهور شكل خاص بالقصيدة العربية. و يعنى قصيدة لها إيقاع خاص يتوسل باللغة نفسها التى يتوسل بهاالشاعر العربى طوال عصوره المتعددة المتطورة. و لكن الإيقاع / الوزن الخاص لا يقف عند مجرد توالى الحركات و السكنات التى يكون مجموعها على المستوى الكمي ، شكلا ووزنا ما.

نعم يكون على المستوى الكيفى شكلا آخر ، داخل ما نراه على المستوى الكمي السطحي. وهو كيف خاص أيضا ، لأنه غير قابل للتكرار ، أى لا يتحول إلى نمط ثابت يمكن القياس عليه.

لهذا تمتد أصول هذا التشكيل الايقاعي إلى الشعر و إلى النثر الفني بعامة. أي أن الأصول الإيقاعية التي تخلق في النثر ايقاعاً ملموسا ندرك نغماً من خلاله لم نسمعه من قبل. وندرك أنه إيقاع جميل هى التى تعمل على تناغم مشاعرنا، وضبط إيقاع الجسد كله عند المتلقى.

فهو يأخذ من الشعر روحه المطلق ، أى المبادىء الجوهرية التى تجعل الشعر شعرا و تميزه عن النثر الفنى. و قد سمى مصطلح " قصيدة النثر " فى شعرنا ونقدنا المعاصرين مع ظهور نصوص " أنسى الحاج " و " أدونيس " و " يوسف الخال " و غيرهم ، خلال صفحات و أعداد مجلة شعر. و كان المصطلح الشائع فى هذه المجلة ترجمة للمصطلح الفرنسى La poem en prose وهو عنوان الكتاب المهم " الشعر نثرا " للباحثة " سوزان برنار " وهو الكتاب الذى اعتمد عليه كل الكتاب العرب فى هذا النوع الشعرى. وقد درست فيه سوزان برنار الشعر الفرنسى من " بودلير " إلى منتصف القرن العشرين لترصد هذا النوع الشعرى بخاصة.

وتفرض علينا هذه الدراسة أن نصنع صنيعها فى لغتنا و فى شعرنا إذ لهذا النوع أصول تبدأ من " سجع الكهان " و الخطب و الرسائل، وما تبعها من محاولات لغوية خاصة فى الشعر الفصيح ، و الموشحات ثم المقامات ، و شعر العامية فيما بعد بل نجد مصطلحات " الشعر المنثور " و " النثر الشعرى " و " النثر المشعور " و قد اختلطت هذه المصطلحات فى مصطلح الشعر الحر فى بداية بروز هذه الظاهرة اذا لم يوضع مصطلح " قصيدة النثر " على انه مختلف عن مصطلح الشعر الحر.

و يعنى هذا أن " قصيدة النثر " لم تكن تطويرا لقصيدة الشعر الحر ، إنما نوع أدبى شعرى يمزج بين النبرى والعروضى ، أو بين الكيفى و الكمى عند تراكم الاصوات بين الحركة و السكون.

و يقع الاعتراض الأساسي على مصطلح " قصيدة النثر " على استخدام قصيدة مع المضاف إليه النثر ، المختلف في جوهره ، أي أن المصطلح المركب ينطوي على تناقض بين طرفيه. إذ هما نوعان أدبيان ، مختلفان. ولكن الأمر ينطوي في مجمله - على تداخل لخصائص من النوعين الشعر والنثر. و بذلك ينتج نوع أدبي شعري نثري ، و يحتاج لتفهم تاريخه ، و لأصوله الأدبيه ، و للكيفيات التي تشكل فيها عقب الحرب العالمية الثانية بخاصة.

حيث كانت مصطلحات الحرية ، و الاستقلال ، و الحياة الجديدة ، و هي المصطلحات نفسها التي تدولت بعد انتهاء الحرب العالمية الاولى ثم بعد ثورة ١٩١٩ في مصر. و نتج عن ذلك الشعور العام : - ظهور أشكال جديدة مثل الشعر الحر.

- الاتجاه الى مزج اللغة الفصيحة التقليدية بلغة الحياة اليومية.

- الاقتراب من تقنيات النثر و لغته ، بسبب العناية بلغة الجماهير و قضاياها والتوجه إليها بقدر الإمكان لأنها أصبحت مبرر السلطة ، وأداتها في معركتي البناء الداخلي و المواجهة مع الخارج المتربص. وبهذا حل التأكيد على الحاضر الآني و لغته ، و التركيز على الواقع و قضاياه ، و الحلم بالمستقبل ، محل العودة الدائمة إلى الماضي و استرجاع مقاييسه و قضاياه ، و من ثم حل الانسان محل التاريخ و الحاضر محل الماضي ، وتخففت اللغة الفخمة وحل محلها اللغة السهلة.

ولكن الخطأ الذى وقع فيه المجددون بعد الحرب الثانيـة أنهم جعلوها معركـة مع الأجيال الماضية ، فى حين كانوا فـى أشد الحاجـة إلـى نقاشـهم. و شـجعهم على ذلك، التوجه السياسى العام الذى جعل الماضـى عدوا سياسياً.

هناك – اذن – ما نطلق عليـه قصيدة النـثر، وهـى مجموعـة الكتابـات التـى أسماها أصحابها " قصيدة نثر " بصرف النظر عن جودتها و عدم جودتهـا. انهـا مجموعة من الخصائص الفنية فى الشكل ، و فى التقنيات الداخليـة ، التـى تسـاهم فى التشكيل الفنى و اللغوى لهذا النوع من الكتابة. وهذه الخصـائص تستنتج مـن مجمـل خصـائص كل مـا كتب فـى هذا النـوع الجديد. وهـذه أول خطـوة فـى التوصيف الفنى واللغوى و الجمالى.

والخطوة الثانية تتعلق بما كتبه هؤلاء الشعراء عن قصيدة النثر، سـواء صـدق ما قالوه علـى النصـوص التـى كتبوهـا ، أم لـم يصـدق. ونعنـى هنـا تصـوراتهـم النظرية لقصيدة النثر مجردة من عمل الفرد، ومدى اختلاف ما يكتبه مع ما يعتقده .. و لا ننسى فى هذا السياق ، ما كتبه النقاد العرب حول هذا النوع الجديد.

الخطوة الثالثة : تتعلق بما قاله الآخرون أصحاب التجارب المشابهة فى اللغـة الفرنسية و الإنجليزية ، فقد نقل الفرع السابق (جبران و جيلـه) عـن الإنجليزيـة (والت و ايتمان بخاصـة) ، كما نقل الجيل التالى عن الفرنسية (رامبوا و من تبعـه بخاصـة) و هو ما اتحد فى كتاب " سوزان برنار (١٩٥٩) " تحت عنوان " الشـعر نثرا " .

الخطوة الرابعة مناقشـة مجمـل هذه الخصـائص للتعرف علـى آراء الشـعراء والنقاد المشاركين فى الكتابة عن قصيدة النثر ، بـالرفض ، أو بـالقبول. لاتخـاذ

موقفه منه ، يظهر فى منهج الدرس ، كما يظهر فى النتائج التى يتوصل إليها البحث.

و لا شك فى ان كل هذه الامور ستصب – فى نهاية المطاف – فى تعريف " ماهية قصيدة النثر " ، ووظائفها ، و تشكيلاتها ، و التنبؤ بمستقبلها ، و هو ما يتصل الآن بتجليات هذه القصيدة فى نتاج شعراء الجيل التالى ، لجيل مجلة شعر.

وبعد...

فنحن أمام تجربة شعرية جديدة ، تحتاج إلى نشاط علمى و نقدى ، فنظرية الأدب - فى العالم الآن - تقحم علينا ما تنتجه ، كما يقحم علينا الأدباء ما يكتبونه من نصوص لا نجد لها مثيلاً فى أدبنا العربى.

لذلك يجب ألا نرفض هذا الوافد رفضاً مبدئياً ، بل يجب أن نتأنى ، وندرس، حتى نرفض واعين برفضنا. إذ قد نستطيع الاستفادة من هذا الجديد ، ولو بتطويعه لطبيعة لغتنا ، و نقدنا ، و ظروف مجتمعنا.

ونستطيع أن نتواصل مع العالم المعاصر ، الذى يخترق حياتنا بالقمر الصناعى ، و البث التليفزيونى ، و منتجات الثقافة ، و لواء السياسية والاقتصادية الضخمة. و لا نستطيع أن تبعد دراستنا عن نظرية نقدية ، ومنهج حديث ، و ايديولوجية ، تتفهم نتاجاتنا. فإن النظر النقدى أصبح شائكاً و متداخلاً مع علوم أخرى.

" فإن هناك تغييرات أساسية، و بعيدة المدى ، متوازية مع منجزات فى العلوم الأنية ، تأخذ مكاناً مهماً خلال الثلاثين سنة الماضية ، فى الدراسات الأدبية. و تشتمل هذه التغيرات على توسيع فى القانون الأدبى - لا لتشتمل فقط - على الروايات، القصائد، المسرحيات، التى كتبها كتاب تهمشت أعمالهم بسبب (العرق، والجنس، والقومية) بل لتشتمل على نصوص الفلاسفة و المحللين النفسيين، والمورخين، والأنثروبولوجيين، والمفكرين الاجتماعيين ، والدينيين ... فالدرس النقدى و الأدبى الآن ، أكثر إشكالية عن ذى قبل.."(٦)

فما كان يمكن أن نقوله منذ ربع قرن أو نقبله أو نرفضه، لا نستطيعه الآن، بعد تداخل العلوم ، و استفادتها من هذا التداخل المثمر و المعقد.

إذ لم تعد الحداثة كافية للدرس. فهناك ما بعد الحداثة ، و تجاوز حدود النص الواضح أو محدد الشكل. بل هناك ما يعبر عنه إيهاب حسن بالصمت ذى الأصول حيث يقول :

" إن أصول الصمت فى الأدب... معقدة عند النقاش، فى اللغة والثقافة والوعى، كما تتضمن نفسها، مجتمعة، كما تتضمن الواحدة منها الأخرى مثل موسيقى خفية ، يمكن أن تمنح تجربة أو حدساً عن ما بعد الحداثة. ولكنها لا تمنح مفهوماً أو تعريفاً لها... "(٧)

وهذا الصمت، وهذا الغموض الخفى لا يقف عند تعقيد شبكة الوعى الإنسانى والعلمى، بل هناك خطاب علمي جديد، ينسف كل ثوابت الماضى، ويقضى على ثبات الوعي و زيفه، فى دراسات معاصرة، تشد خطاب النقد الأدبى إلى الخطاب العلمى فى دراسة العلوم الانسانية كلها.

فجاك دريدا فى مقاله " البنية ، و العلاقة ، و الأداء ، فى خطاب العلوم الإنسانية " و الموضوع ضمن مقال كبير عن لغة النقد وعلوم الإنسان من خلال جدل مهم مع البنيوية ، والذى نشره دريدا بمطبوعات جامعة هوبكنز (١٩٧٠) يقول مشككاً :

"ربما يختزل شيء ما فى تاريخ مفهوم البنية. إذ يمكن أن تتطلب حدثاً. إذا لم تكن هذه الكلمة المحملة بالمعانى، و تستلزم معنى يعطى لها نقصاً أو تشكيكاً فى وظيفة الفكر البنيوى، أو نكر البحث البنيوى على وجه الدقة"(٨)؛

نمن هذا الشك في السائد، يبدأ البحث الآتي في العالم بعد ان سادت البنيوية في العالم و في عالمنا العربي، و أخذت وضعاً متميزاً بين مناهج النقد الأدبي الحديث. ترى إلى أي حال سنصل بعد نهاية هذا العقد. علينا أن نستعد لتقادم القاهر ، العلم ، التقز بشعاع الليزر عبر الكواكب و النجوم والمجرات في ملكوت الله.

و رغم خطورة ما يحدث فإننا ننطلق في هذا البحث، من مقولة أساسية وهي أن النص الأدبي، علاقات لغوية خاصة، تزداد مع الشعر موسيقى منتظمة، ولكن يظل الرابط اللغوي بين الأنواع الأدبية هو اللغة. وهذا ما عالجنا به هذا الكتاب كله.

وحتى علم اللغة وعلم الأسلوب بكل تفرعاتهما، تغيرت ملامحهما الآن عن أمس القريب، وأصبحت محل مناقشة كما يقول، تشومسكي في كتابه " النحو التوليدي " :

"يجب أن نضع تمييزاً بين ماذا يعرف (متحدث) لغة ما، ضمناً، وماذا يمكن أن نسمي قدرته على تحقيق غرضه من الحديث ؟ماذا يفعل أداوه ... و المشكلة التي تواجه باحث النحو تكمن في اكتشاف نظام القواعد، والمشكلة التي تواجه نظرية اللغة، تكون في اكتشاف خواص عامة ، لأي نظام من القواعد التي يمكن أن تخدم تأسيس لغة بشرية. لأنها محكومة – في السياق الجزئي– بماذا نريد أن نسمي.."(٩)

و هذا الوضع اللغوي الشائك يجعلنا منتظرين الجديد، باستمرار، دون أن نرفض دون وعي، ودون دراسة. و هذا ما يجعلنا نختم هذا البحث بتعريف

"سوزان برنار" لقصيدة النثر، حيث تقول :على لسان فيكتور هيجو:

" إن الذى يكتب شعراً أو نثراً. و الذى ينحت فى الرخام أو يصب فى البرونز ... يكون أعجوبة. أما الشاعر فهو حر."(١٠) بل تبعد لأكثر من ذلك حين تشير و تستشهد بقول شلى :

" إن التقسيم الشائع إلى نثر و شعر، مرفوض، من وجهة نظر فلسفية محددة. وليس ضرورياً- بالقطع – إلا عندما يضع شاعر لغته فى نظام معين من الأشكال المتوارثة، بشرط أن نلاحظ الهارمونية الكائنة فى روحه"(١١)

بل تستشهد بمقوله فاليرى فى اختلاف حين يقول :

" خطران لا يكفان عن تهديد العالم : النظام والهدم."(١٢)

وهى مقولات تفضى لموضوعها الأثير ، قصيدة النثر، والذى تعترف هى منذ البداية بقولها :

" إن الذى يعطى حيوية وصعوبة لقضية القصيدة المنثورة.. أنها عديمة الشكل " الشعرى، وسط القضايا التى جربت منذ قرن لإخضاع اللغة لضرورتها الجديدة، حيث لا توضع فى صراع مع حدة فكرة الشعرية نفسها. لأننا نقرأ الشاعر بالشعر أو بأغنية، على سبيل المثال. ونستطيع – بالتأكيد – أن نوجد المشاعر تجاه سحرها الشعرى."(١٣)

وليس لنا بعد ذلك إلا أن نستوعب ما قالته سوزان برنار وما اقتبسته من هيجو وشلى وفاليرى أساتذة الحداثة الشعرية. انها نص شعرى عديم الشكل أى عديم الشكل الواحد الثابت، مع إحساس بأنه لا فرق بين شعر ونثر لدى أصحاب قصيدة النثر المبدعين منذ القرن التاسع عشر.

ولهذا ليس غريباً أن يغمض تعريفها عند من نقلوا عن سوزان، وترجموا لها شعراً أو نقداً. إننا بحاجة للتدبر والفهم. لأن (المودة) يمكن أن تكون غير مناسبة ويمكن أن تكون مناسبة فى سياق آخر.

إحالات الفصل الثالث

(١) جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الوالى ، و محمد العمرى المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط ، ١٩٨٦ ، ص ٣

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٩.

(٣) الريحانى و معاصروه ، جمع البرت الريحانى ، دار الريحانى للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٦٥ ، ص ٩٦ - ص ٩٧.

(٤) أحمد شوقى ، أسواق الذهب ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٧٠.

(٥) المرجع السابق ، ص ١١٥.

(٦)

Terry Eagleton The significance of Theory Basil Black well, U.S.A 1990 p.p. vi.

(٧)

Ihab Hassan, Toward a convept of postmodernism, p.p 84 - 96, 1987 ohio state university press.
jo seph Reprinted, in A pastmodern, Reader edited by Natoli and linda Hutcheou , state University of newyork press , 1993, p.p. 273.

(٨)

Jacques Derrida, **Structure ; sign, and play in the Discourse of the Human sciences** , in " The lauguage of criticism and the sciences of Man" The Johns Hopkins university and Eugenio Donato , 1970.
Reprinted in "A postmodem, Reader" edited By Joseph Natoli and linda Hutcheon, State University of new york press, 1993 p.p. 223.

(٩)

Noam chomsky, **Topics in the theory of Generative Grammar**, Mouton, the Hague, paris, 1972. p.p. 10.

(١٠)

Suzanne Bemard, (13,12,11,10) le poeme en prose , de Baudelaire jusqu a Nos jours, librairie nizet 3 , bis, place de la sorbonne , paris (v), 1959. Page (4 - 9).

قائمة المراجع

أولاً : المراجـــع العـربيــــة

1. إبراهيم أنيس — الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصريـة ، الطبعـة السادسة ، ١٩٨٤.

2. ابن رشيق — العمدة ، تحقيق محى الدين عبد الحميد الجـزء الأول ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بـيروت، لبنـان، الطبعة الخامسة ١٩٨١.

3. ابن المعتز — كتاب البديع ، نشر إغنـاطيوس كراتشكوفسـكى دار المسيرة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢.

4. ابن منظور — لسان العرب، دار المعارف

5. أبو الحسن الأخفش (سعيد بن مسعدة) — كتاب العـروض ، تحقيـق أحمد محمد عبد الدايم مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٩.

6. أبو الفتح عثمان بن جنى — كتاب العروض ، تحقيق أحمد فوزى الهيب، دار القلم، الكويت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٩.

7. أبو يعلى التنوخى — كتاب القوافى ، تحقيق عمر الأسعد و محى الدين رمضان ، دار الرشاد ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٠.

8. أحمد شوقى — أسواق الذهب ، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٧٠

9. أحمد كشك — من وظائف الصوت اللغوى ، محاولة لفهم صرفى ونحوى ودلالى ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣.

10. أحمد مختار عمر — البحث اللغوى عند العرب ، عالم الكتب الطبعة السادسة ١٩٨٨.

11. أحمد مستجير — فى بحور الشعر ، الأدله الرقمية لبحور الشعر العربى، مكتبة غريب ، الطبعة الأولى، ١٩٨٠.

– مدخل رياضى إلى عروض الشعر العربى ، (المؤلف) طبقة أولى، ١٩٨٧.

12. أحمد موسى الخطيب — الشعر فى الدوريـات المصريـة (١٨٢٨ – ١٨٨) توثيق و دراسة ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٨٧.

13. ألبرت الريحانى — الريحانى ومعاصروه ، دار الريحانى للطباعة والنشر ، بيروت،الطبعة الأولى ، ١٩٦٥.

14. أسامة بن منقذ — البديع فى البديع فى نقد الشعر ، تحقيق عبـدأ. مهنـا، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧. منه.

15. جابر عصفور — مفهوم الشعر ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ١٩٧٨.

16. الشيخ جلال الحنفى — العروض : تهذيبه ، و إعادة تدوينه ، مطبعة العانى ، بغداد ،١٩٧٨.

17. حسين نصار — الشعر الشعبى ، المكتبة الثقافية ، عدد مايو ١٩٧٨.

18. حلمى خليل العربية و علم اللغة البنيوى ، دراسة فى الفكر اللغـوى عند العرب ، دار المعرفة الجأمعيـة ، الاسكندرية ، ١٩٨٨.

19. خليل إبراهيم العطية فى البحث الصوتى عند العرب ، الموسوعة الصغيرة (١٢٤) ، دار الجاحظ للنشر بغداد ، ١٩٨٣.

20. الخليل بن أحمد العين ، تحقيق مهدى المخزومى ، و إبراهيم السامرائى دار الشئوون الثقافية العامة، العراق، بغداد ، ١٩٨٦.

21. ديزيره سقال حركة الحداثة ، طروحها وانجازاتها ، منشورات سيريم ، بيروت ، الطبعة الأولى ،١٩٩٠.

22. السكاكى مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بـيروت ، الطبعـة الثانية،١٩٨٧

23. سيبويه الكتاب ، تحقيق و شرح عبد السـلام هـارون ، الجـزء الرابـــع ، مكتبــة الخانجى بالقـاهرة و دار الرفـاعى بالرياض، الطبعة الثانية.

24. السيد البحراوى العروض و إيقاع الشعر العربى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٣.

25. شكرى عياد اتجاهات البحث الأسلوبى ، مكتبة دار العلوم ، الرياض ، ١٩٨٠.

26. صفاء خلوصى فن التقطيع الشعرى و القافية ، مقدمة كمال إبراهيم مكتبة المثنى ، بغداد ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٧.

27. طه وادى الشعر و الشعراء المجهولون فى القرن التاسع عشر دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.

28. عبدالقاهر الجرجانى دلائل الاعجاز ، قرأه و علق عليه محمود محمد شاكر ،مطبعة المدنى بالرياض ، والخانجى بالقاهرة الطبعة الأولى ،١٩٩١.
- أسرار البلاغة ، تحقيق هـ - ريتر مكتبة المتنبى.
- أسرار البلاغة ، تحقيق محمد شاكر الطبعة الأولى، مطبعة مدنى الرياض ، ١٩٩١.

29. عز الدين إسماعيل المكونات الأولى للثقافة العربية ، سلسلة الكتب الحديثة، وزارة الإعلام – بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٢.

30. على أحمد باكثير مسرحية إخناتون ونفريتيي ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ط ، ١٩٦٧ ص ١٣.

31. على حلمى موسى دراسة إحصائية لجذور معجم "الصحاح" باستخدام الكمبيوتر، ١٩٧٣

- إحصائيات جذور معجم "لسان العرب" باستخدام الكمبيوتر، ١٩٧٣م.
- دراسة احصائية لجذور معجم "تاج العروس" باستخدام الكمبيوتر ١٩٧٣.

32. على عباس علوان تطور الشعر العربى الحديث فى العراق ، مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٦.

33. عونى عبدالرؤف	القافية و الأصوات اللغوية ، مكتبة الخانجى القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٧٧.

34. قدامة بن جعفر	نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجى ، القاهرة ١٩٧٩.

35. كمال أبوديب	فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٤.

36. كمال خير بك	حركة الحداثه فى الشعر العربى المعاصر. ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت الطبعة الثانية ١٩٨٦.

37. كمال نشأت	أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر القاهرة ، ١٩٦٧. ص ٣٩٥ وما بعدها.

38. لويس عوض	ديوان بلوتولاند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ١٩٨٨.

39-محمد الحناش البنيوية فى اللسنيات ، الحلقة الأولى دار الرشاد الحديثة ، الدارالبيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠.

40. محمد الطاهر بن عاشور شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام الرزوقى على ديوان الحماسه – الدار العربية للكتاب – تونس.

41.محمد غنيمى هلال دراسات و نماذج فى مذاهب الشعر و نقده ، دار نهضة مصر القاهرة ، بدون.

42. محمد العلمى العروض و القافية ، دراسة فى التأسيس و الإستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣.

43. محمد العياشى نظرية إيقاع الشعر العربى ، المطبعة العصريه تونس، ١٩٧٦.

44. محمد محمود الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦.

45. محمد مندور — فن الشعر ، المكتبة الثقافية ، (١٢) دار القلم ، القاهرة، بدون.

46. محمد ياسر شرف — مستقبل الشعر ، دار الوثبة ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢.

47. محمود حسن أسماعيل — ديوان نهر الحقيقة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠ .

48. محمود فهمى حجازى — مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٧٨.

49. محمود مصطفى — أهدى سبيل إلى علمى الخليل ، مطبعة محمد على صبيح ، القاهرة ، الطبعة الخامسة و العشرون ، ١٩٨٥.

50. مقداد رحيم — نظرية نشأة الموشحات الأندلسية بين العرب والمستشرقين ، الموسوعة الصغيرة (٢٣٣)، الشئون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ، ١٩٨٦.

51. نبيل على	العرب و عصر المعلومات ، سلسلة عـالم لمعرفـة ، (١٨٤)، الكويت ، ١٩٩٤.

52. وفيق خنسه	دراسات فى الشعر الحديث ، دار الحقائق ، بيـروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠.

ثانياً : المراجع المترجمة إلى العربية

1. جان كوهين بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الوالى ، و محمد العمرى ، المعرفة الأدبية دار توبقال ؛ الدار البيضاء ، المغرب ،الطبعة الأولى ، ١٩٨٦

2. جيمس مونرو النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى، ترجمة فضل بن عمار العمارى، منشورات دار الأصالة للثقافة والنشر والاعلام.

3. سى موريه الشعر العربى الحديث (١٨٠٠- ١٩٧٠). ترجمة شفيع السيد ، و سعد مصلوح ، ملتزم الطبع و النشر دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٨٦.

4. كارل بروكلمان تاريخ الأدب العربى ، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، الطبعة الخامسة ١٩٨٣ ، الجزء الأول.

5. كارل نالينو تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية ، دار المعارف ، الطبعة الثانية.

6. هيجل فن الشعر ، ترجمة جورج طرابيشى ،الجزء الثانى دار الطليعة بيروت ، الطبعة الأولى ، مايو ١٩٨١ ، .

7. والتر أونج — الشفاهية و الكتابية ، ترجمة حسن البنا مراجعة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، (١٨٢) ، ١٩٩٤.

8. يوهان فك — العربية ، دراسات فى اللغة و اللهجات والأساليب ، ترجمة رمضان عبد التواب مكتبة الخانكى بمصر ، ١٩٨٠.

ثالثا الدوريات

1. إبراهيم أنيس ، مجلة الشعر . يناير ، ١٩٧٧.

2. أحمد كشك مجلة ، أكتوبر ، ١٩٧٧.

3. زاكية محمد رشدي تاريخ اللغة السريانية ، مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة.

4. عبد الوهاب عزام أوزان الشعر و قوافيه في العربية و الفارسية و التركية، مجلة كلية الآداب – جامعة فؤاد الأول. الجزء الأول ، ١٩٣٣.

5. على حلمي موسى مجلة عالم الفكر ، العدد (٤) يناير ، فبراير ، ١٩٨٢

6. مجلة أبولو مج١ ، ع١ سبتمبر ١٩٣٢.

7. محمد جمال باروت قصيدة النثر [illegible] والخطاب مجلة الرؤية ، بيروت ، العدد ١٩ – ١٩٩١.

8. نديم الوزة مجلة الرؤية ، بيروت السنه الثانية العدد ١٩ ، ١٩٩١.

رابعاً المراجع الأجنبية

(1) Ihab Hassan, Toward a concept of postmodernism, p.p 84-96, 1987 Ohio state University press. Joseph Reprinted , in A postmodern, Reader edited by Natoli and linda Hutcheou, state University of new york press, 1993.

(2) Jacques Derrida, Sign, and play in the Discourse of the Human sciences, in" The language of criticism and the sciences of Man" The johns Hopkins University and Eugene Donate, 1970.

(3) Noam chomsky, Topics in the theory of Generative Grammar, Mouton, the Hague paris, 1972.

(4) Suzanne Bernard, le poeme en prose, de

Baudelaire jusqu' a Nos jours, librairie nizet 3 , bis,

place de la sorbonne, paris (v), 1959.

(5) Terry Eagleton The significance of Theory Basil

Balck well, U. S. A 1990.

(6) Almawrid , Dictionary, Rhythm, Rhyme.

الفهرست

الباب الرابع

موسيقى الشعر العربى ومشكلة التحديث

صدر للمؤلف

- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤.
- الشعر، غاياته ووسائطه، تقديم و دراسة، دار الصحوة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.
- آلية الإنسان، دراسة لروايات صبري موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.
- البحث عن النص، دراسة للمسرح العربي، دار النديم، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.
- نقد الشعر عند ابراهيم عبد القادر المازني، دار الغد، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.
- الشعر العربي من منظور حضاري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.
- قصيدة المنفى، دراسة في شعر رواد الإحياء، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.
- معركة المازني و حافظ (الأوراق الكاملة) ، دارسينا، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.
- مسرح شوقي الشعري، دراسة في توظيف الصورة الشعرية و بنية النص، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.
- أدب الرحلة، رحلة الشام للمازني نموذجاً، دار النديم، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- موسيقى الشعر العربي، قضايا و مشكلات، دار النديم، الطبعة الثانية، مزيدة ومنقحة، ١٩٩٤.

رقم ايداع الطبعة الأولى
٩٣/٢٠٠٢
ترقيم دولى I . s . B . N
977 - 223 - 096 - 8

رقم ايداع الطبعة الثانية
٩٤/٢٦٤٩
I . s . B . x
977- 5547 - 03 - 2
بتاريخ ٢٩ / ١ / ١٩٩٤